

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA - UNIR  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - MEL

FRANCISCO ELIEUDO BURITI DE SOUSA

**OS FRAGMENTOS DO REAL EM**  
***ELES ERAM MUITOS CAVALOS, DE LUIZ RUFFATO***

PORTO VELHO - RO

2015

FRANCISCO ELIEUDO BURITI DE SOUSA

**OS FRAGMENTOS DO REAL EM  
*ELES ERAM MUITOS CAVALOS*, DE LUIZ RUFFATO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – MEL, da Universidade Federal de Rondônia – UNIR, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio.

Porto Velho – RO

2015

Sousa, Francisco Elieudo Buriti

S725f

Os fragmentos do real em Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato. / Francisco Elieudo Buriti Sousa. Porto Velho, Rondônia, 2015.

96 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Rondônia/UNIR.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio

1. Realismo. 2. Luiz Ruffato. 3. Literatura Brasileira Contemporânea. I. Guidio, Milena Cláudia Magalhães Santos. II. Título.

CDU: 869.0(81)

**Bibliotecária Responsável:** Cristiane Marina Teixeira Girard / CRB 11-897

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA  
NÚCLEO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS VERNÁCULAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM ESTUDOS LITERÁRIOS - MEL

A Banca Examinadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em Sessão Pública, realizada em 25 de março de 2015, considerou o candidato FRANCISCO ELIEUDO BURITI DE SOUSA aprovado.

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio  
Orientadora e Presidente da Banca

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lilian Reichert Coelho  
Examinadora interna (UNIR)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Madalena Aparecida Machado  
Examinadora externa – UNEMAT

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Heloisa Helena Siqueira Correia (UNIR) (SUPLENTE)

*Esta dissertação é dedicada aos meus pais, **Louredo e Dila**, que mesmo lhes tendo sido negado o direito de estudar, sempre priorizaram a educação dos cinco filhos em tempos difíceis no sertão cearense; ainda assim, nunca faltou afeto, sonhos e sorrisos. Aqui, registro o meu amor sem fim e a minha gratidão.*

## AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Profa. Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio, pela confiança, paciência e atenção dispensada; pelas leituras e contribuições que sempre me estimularam a seguir em frente; pelo amor à literatura e pelo compromisso com o ensino, a pesquisa e a extensão acadêmica.

Ao Willian Douglas Lourenço Santos, por trazer suavidade e alegria aos meus dias, pelo carinho e apoio imensurável, a sua ajuda foi fundamental.

Ao Leudo Buriti e Maria Rosimeire, por compreenderem o meu distanciamento, por respeitarem o meu silêncio.

Aos amigos Juliano José de Araújo, pela leitura do projeto e pelo apoio durante a pesquisa; Wandes Santos Leão Miranda, Luiz Carlos Ferreira e Sissi Simone Sanches, pelas constantes alegrias trazidas ao meu cotidiano.

Aos colegas de turma, pela experiência partilhada, especialmente Lucimar Pereira de Oliveira; aos professores do Mestrado, pelas valiosas contribuições durante as aulas e os seminários; de modo especial, agradeço a profa. Cynthia Santos Barros, profa. Ana Maria Felipini Neves, profa. Heloísa Helena Siqueira Correia, profa. Sônia Maria Gomes Sampaio, profa. Lilian Reichert Coelho, prof. Miguel Nenevé e prof. Rubens Vaz Cavalcante.

Às professoras Isabel Cristina Moreira de Aguiar e Maria Valdenia da Silva, por ampliarem na graduação os caminhos para pensar a literatura.

Por fim, mas não por último, agradeço a Deus pelo convite à vida.

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo discutir o retorno do realismo à literatura contemporânea a partir da leitura do livro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, verificando as estratégias literárias empregadas, os modos pelos quais opera o realismo, as formas de contato com a realidade que a linguagem proporciona e as relações entre estética, política e crítica social. Para tanto, analisa-se a forma, os personagens, as histórias e, de modo especial, a linguagem híbrida e fragmentada. Entre os escritores consultados para fundamentação teórica estão Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Simone Weil, Giorgio Agamben e Nestor Garcia Canclini. Para questões relacionadas ao realismo, utilizaram-se os estudos realizados pela crítica brasileira especializada, sobretudo as desenvolvidas por Karl Erik Schøllhammer.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Luiz Ruffato. *Eles eram muitos cavalos*. Literatura Brasileira Contemporânea.

## ABSTRACT

This paper aims to discuss the return of realism to contemporary literature departing from the book reading , *Eles eram muitos cavalos* by Luiz Ruffato by checking the literary strategies employed, the ways in which it operates realism, forms of contact with reality that language provides and the relationships between aesthetics, politics and social criticism. It analyzes the shape, the characters, the stories and, in particular, the hybrid and fragmented language. Among the writers consulted for theoretical foundations are Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Simone Weil, Giorgio Agamben and Nestor Garcia Canclini. For questions related to realism, we used the studies conducted by specialized Brazilian critics, specifically those developed by Karl Erik Schollhammer.

**KEYWORDS:** Realism. Luiz Ruffato. *Eles eram muitos cavalos*. Contemporary Brazilian literature.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
LUIZ RUFFATO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA.....	11
<b>1.1. O autor e o livro .....</b>	<b>11</b>
<b>1.2. Do moderno ao pós-moderno: percursos da narrativa .....</b>	<b>20</b>
<b>1.3. Ficção contemporânea brasileira: breve diagnóstico .....</b>	<b>27</b>
<i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS E A RUPTURA DOS GÊNEROS .....</i>	<i>34</i>
<b>2.1. Hibridismo e fragmentação na literatura moderna.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2. Hibridismo e fragmentação na literatura contemporânea .....</b>	<b>39</b>
AS FACES DO REAL .....	60
<b>3.1. Realidade e violência .....</b>	<b>61</b>
<b>3.2. Realidade e paisagem humana.....</b>	<b>76</b>
<b>3.3. A linguagem e a realidade invisível .....</b>	<b>82</b>
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	91
REFERÊNCIAS .....	93



## INTRODUÇÃO

É um verso de Cecília Meireles que dá nome ao livro de Luiz Ruffato. “Eles eram muitos cavalos” é recorrente nas estrofes do poema intitulado “Dos cavalos da Inconfidência”, presente no *Romanceiro da inconfidência*, publicado em 1853. O verso é indicado no título e na epígrafe do livro de Luiz Ruffato, e supõe distanciamentos e proximidades com o poema de Cecília, cujos cavalos assim são descritos:

Eles eram muitos cavalos,  
 ao longo dessas grandes serras,  
 de crinas abertas ao vento,  
 a galope entre águas e pedras.  
 Eles eram muitos cavalos,  
 donos dos ares e das ervas,  
 com tranqüilos olhos macios,  
 habituados às densas névoas,  
 aos verdes, prados ondulados,  
 às encostas de árduas arestas;  
 à cor das auroras nas nuvens,  
 ao tempo de ipês e quaresmas.

Eles eram muitos cavalos  
 nas margens desses grandes rios  
 por onde os escravos cantavam  
 músicas cheias de suspiros.  
 Eles eram muitos cavalos  
 e guardavam no fino ouvido  
 o som das catas e dos cantos,  
 a voz de amigos e inimigos;  
 - calados, ao peso da sela,  
 picados de insetos e espinhos,  
 desabafando o seu cansaço  
 em crepusculares relinchos.  
 (...)

Eles eram muitos cavalos:  
 e uns viram correntes e algemas,  
 outros, o sangue sobre a forca,  
 outros, o crime e as recompensas.  
 Eles eram muitos cavalos:  
 e alguns foram postos à venda,  
 outros ficaram nos seus pastos,  
 e houve uns que, depois da sentença  
 levaram o Alferes cortado  
 em braços, pernas e cabeça.  
 E partiram com sua carga  
 na mais dolorosa inocência.

Eles eram muitos cavalos.  
 E morreram por esses montes,  
 esses campos, esses abismos,  
 tendo servido a tantos homens.  
 Eles eram muitos cavalos,  
 mas ninguém mais sabe os seus nomes sua pelagem, sua origem...  
 E iam tão alto, e iam tão longe!  
 E por eles se suspirava,  
 consultando o imenso horizonte!  
 - Morreram seus flancos robustos,  
 que pareciam de ouro e bronze. (MEIRELES, 2013, p.34-35)

Cecília Meireles direciona o olhar aos cavalos da inconfidência e registra momentos históricos distintos. Inicialmente, eles eram “os donos dos ares e das ervas”, a imagem é idílica, sugerindo liberdade e tranquilidade. Os cavalos habitam sozinhos os espaços, livres da interferência humana. Na segunda estrofe, o espaço passa a ser dividido com os escravos, a imagem de animais livres é substituída pelo cansaço, pelas inquietações das músicas cheias de suspiros, das picadas de insetos e espinhos; a maciez do olhar fica no passado, embrutece-se na terceira estrofe, tornam-se rijos e a presença humana os transformam em meios de transportes das instâncias do poder: coronéis, magistrados, poetas, furriéis, alferes, sacerdotes; trafegam ainda a esperança, os sonhos, os contrabandos e as paixões. Na quinta estrofe, testemunham o sangue sobre a força, e se antes eram habituados às densas neves, carregam agora a sua carga mais dolorosa: o Alferes cortado em braços, pernas e cabeça. Embora tenham servido a tantos homens, morrem pelos campos e abismos, perdem suas identidades e “ninguém mais sabe os seus nomes, sua pelagem, sua origem”; jazem por aí, caídos. De libertos a prisioneiros, os cavalos assumem a condição escrava, num paralelismo claro entre animais e humanos.

Para o escritor Antonio Carlos Secchin, no poema de Cecília “a história com h minúsculo será capturada pelos detalhes, pelos anônimos, homens e animais sem nomes específicos, salvo um: o Alferes”.<sup>1</sup> Luiz Ruffato faz o mesmo na sua narrativa, a história é contada por transeuntes sem nomes. Os cavalos do texto ruffatiano são os narradores de suas próprias vidas: miseráveis, pobres e ricos, homens e mulheres, idosos e crianças, anônimos cujas identidades são facilmente apagadas. Ao deslocar para o presente, Ruffato atribui novos sentidos aos versos de Cecília cujo olhar é sobre a inconfidência e os seus

---

<sup>1</sup> Conferência intitulada “Dos cavalos da Inconfidência: a voz antiépica de Cecília Meireles”, ministrada no 10º Ciclo de Palestras da Academia Brasileira de Letras, realizado em dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PtKD-8FxaFU> Acesso em: 15.09.2014.

heróis derrotados. Luiz Ruffato captura a imagem do sujeito do nosso tempo; os cavalos já não carregam coronéis ou magistrados, sobre eles está o peso da própria vida.

O meu primeiro contato com o livro *Eles eram muitos cavalos* foi por acaso, em agosto de 2012. Milena Magalhães e Rubens Vaz, responsáveis por ministrar a disciplina de Prosa e poesia brasileiras contemporâneas no Curso de Mestrado<sup>2</sup>, do qual eu participava como aluno especial, foram quem me apresentaram o livro. A finalidade era a elaboração de um trabalho e eu seria avaliado por isso. Havia outros livros como sugestão de leitura, porém, como eu conhecia pouco sobre a literatura produzida depois dos anos 1970, não me sobrava muita opção, e os que eu realmente conhecia já tinham sido escolhidos para análises. Restou-me Luiz Ruffato e eu gostei do desafio, digo isso porque *Eles eram muitos cavalos* é um título que diz pouco para alguém que nunca soube da sua existência.

Começar a leitura de um livro que não se conhece – nem o livro nem o autor – é como alçar voo sobre o vazio. É uma experiência que a mim particularmente excita. Leituras previamente preparadas, induzidas pela capa, título ou prefácio, interrompem a liberdade do voo. Foi na incerteza do que eu encontraria pela frente que me lancei ao voo da leitura. E como não busquei informações prévias as sensações estavam todas ali – livres – construídas fora da gaiola. Início e desfecho da leitura vieram no mesmo dia. Necessário foi recuperar o fôlego para, em seguida, outros voos se projetarem. A ideia de vazio não mais existia, no entanto isso não garantia o conforto dos caminhos a serem trilhados. Pedacos das histórias de *Eles eram muitos cavalos* residiam em mim. Esta dissertação nasce, pois, da necessidade de compreender essas histórias, juntar esses pedaços e atribuir-lhes sentidos; trata-se, portanto, de uma necessidade interna, mas também de uma necessidade externa de contribuir para os estudos deste escritor. A afirmação de boa parte da crítica de que o texto expressa uma espécie de retorno ao realismo contribuiu depois para delinear os rumos da pesquisa. Essa constatação resultou na definição de um problema: que realismo é esse que se distancia dos modelos clássicos de representação, que não é mimético nem representativo? Embora se revele paradoxal, esse questionamento motivou o desejo de verificar como se firma esse realismo e os modos pelos quais opera.

O primeiro capítulo começa pelo inevitável: a apresentação do autor e da obra. Aqui, tracei um breve perfil do escritor Luiz Ruffato e evidenciei a relevância de *Eles eram muitos cavalos* na cena literária contemporânea. A partir de alguns olhares, recuperamos a

---

<sup>2</sup> Mestrado Acadêmico em Estudos Literários da Universidade Federal de Rondônia.

noção de modernidade, pós-modernidade e contemporaneidade. No segundo capítulo, proponho a análise de dois procedimentos estéticos presentes no texto narrativo – a hibridização e a fragmentação, verificando os modos como possibilitam examinar a realidade e a recorrência desses recursos na literatura moderna e contemporânea. O interesse em discutir esses procedimentos parte da indagação acerca do sentido de narrar a partir da perspectiva híbrida e fragmentária e em que ponto esse modelo narrativo distancia-se dos propagados no século XX. Discuto, ainda, a presença desses recursos no texto de outros escritores contemporâneos que, assim como Ruffato, sugerem novos modos de narrar. Esse capítulo é um modo de avançar naquilo que discutirei no terceiro capítulo: as formas do real e os modos de senti-lo via linguagem, as particularidades do “realismo” ruffatiano, a configuração da cidade contemporânea e as relações entre estética, política e crítica social. A partir da análise dos textos, discutirei ainda sobre experiência na contemporaneidade, de forma a pensar como se constituem as paisagens urbana e humana.

Como escopo teórico auxiliam esta pesquisa as postulações de Giorgio Agamben acerca do contemporâneo, o pensamento de Walter Benjamin sobre narrativa e experiência; as compreensões de cultura, sociedade e consumo desenvolvidas por Nestor Garcia Canclini; as teses sobre enraizamento e memória de Simone Weil; a concepção de silêncio em Maurice Blanchot e os estudos já realizados pela crítica brasileira que envolvem ficção contemporânea e realismo; dentre esses escritores destaca-se o professor e pesquisador Karl Erik Schøllhammer. Contribuem ainda com este trabalho as pesquisas acadêmicas (livros, dissertações e teses) sobre *Eles eram muitos cavalos*; o exame desses escritos possibilita reconhecer o que já foi produzido, os pontos de convergência e divergência, e a partir deles construir novas abordagens.

*Eles eram muitos cavalos* é feito de muitos caminhos. Logo, o caminho que trilhei origina-se de inquietações e curiosidades pessoais. Há a consciência de que embrenhar-se por outros caminhos resulta em outros modos de ver e sentir. As eventuais lacunas e incompletudes desta dissertação são, portanto, resultados dessas veredas que ousei percorrer.



## LUIZ RUFFATO E A LITERATURA CONTEMPORÂNEA

*Para mim, escrever é compromisso* (Luiz Ruffato)<sup>3</sup>.

### 1.1. O autor e o livro

Mineiro de Cataguases, Luiz Ruffato nasceu em 1961, filho de um pipoqueiro e uma lavadeira. Formou-se em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e, antes de chegar à atividade jornalística, foi pipoqueiro, operário têxtil, torneiro mecânico, gerente de lanchonete e vendedor de livros.

Em geral, a literatura brasileira é composta por escritores da classe média. A origem pobre, o fato de pertencer a uma família de classe baixa que não cultivava o hábito da leitura faz de Luiz Ruffato uma exceção. É interessante notar que os seus livros, sobretudo *Eles eram muitos cavalos* e a série *Inferno Provisório*, põem em relevo uma camada social comumente esquecida pelos escritores brasileiros: o proletariado, indivíduos que vivem na base do sufoco nos centros urbanos do país. Esse olhar sobre as particularidades gerais da literatura de Luiz Ruffato não aponta para uma superioridade da questão política sobre a estética, embora seja fácil encontrar pela *internet* análises cujas leituras enquadram a obra ruffatiana em uma literatura “social”, “proletária” e “política”; obviamente, a escolha temática denota uma posição política e que é, até certo ponto, condizente com a sua trajetória de vida; no entanto, a produção literária do escritor vai muito além dessa constatação, sobretudo pela diversidade temática e procedimentos formais.

Luiz Ruffato insere-se em um grupo ainda pequeno no Brasil: o de escritores que vivem exclusivamente da literatura. Nesse contexto, “viver da literatura” inclui viver do livro, dos direitos autorais e de todas as atividades que se ligam a ela, como as oficinas de criação literária e a participação em eventos, congressos, mesas-redondas, debates, feiras, prêmios, adaptação das obras, traduções etc.

A sua trajetória literária teve início com as obras *História de remorsos e rancores* e *Os sobreviventes*, coletâneas de contos publicadas, respectivamente, em 1998 e 2000. No entanto, foi *Eles eram muitos cavalos*, livro publicado em 2001, que tornou Luiz Ruffato

---

<sup>3</sup> Trecho do discurso proferido pelo escritor durante a abertura na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013, cujo homenageado foi o Brasil.



um dos mais reconhecidos escritores da literatura brasileira contemporânea. Considerado pela crítica especializada como um dos mais significativos livros de ficção publicados nos últimos anos, o livro recebeu os prêmios Machado de Assis, da Fundação da Biblioteca Nacional, e APCA, da Associação Paulista de Críticos de Artes. Em dezembro de 2009, o caderno *Prosa & Verso* do Jornal *O Globo* elegeu *Eles eram muitos cavalos* como um dos dez melhores livros de ficção dos anos 2000. O júri foi composto por jornalistas, críticos e professores brasileiros, dentre eles Leyla Perrone-Moisés, Beatriz Resende, Regina Dalcastagnè, Ítalo Moriconi, Nelson de Oliveira e Karl Erik Schøllhammer. Atualmente, o livro encontra-se na 11ª edição pela Companhia das Letras e foi traduzido para a Argentina, Colômbia, Itália, França, Portugal, Finlândia, Estados Unidos e Alemanha, onde está na terceira edição, dezoito meses após seu lançamento no país. No ano de 2013, o grupo teatral paulistano *Cia. do Feijão* criou, a partir dos textos do livro, “mire veja”, espetáculo ganhador dos prêmios APCA e Shell.

Os primeiros livros do escritor, *Histórias de remorsos e rancores* e *Os sobreviventes*, esse último ganhador da Menção Especial no Prêmio Casa de las Américas, de Cuba, foram retrabalhados por Luiz Ruffato e inseridos na série *Inferno Provisório*, projeto composto por cinco livros: *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*, publicados em 2005 e vencedores do prêmio APCA, *Vista parcial da noite*, publicado em 2006 e vencedor do prêmio Jabuti, *O livro das impossibilidades*, publicado em 2008 e finalista do Prêmio Zaffari-Bourbon, e *Domingos sem Deus*, quinto e último volume, publicado no ano de 2011.

*Inferno Provisório* apresenta como temática a vida do trabalhador em centros urbanos. Trata-se de histórias que têm como personagens a classe proletária, dos anos 50 até o começo do século XXI. Ruffato traz para o texto o que é íntimo e o que é social, o mundo de “fora” e o de “dentro”, questões da vida externa e interna da classe média baixa trabalhadora. Os livros *De mim já nem se lembra*, de 2007, e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, de 2009, mesmo não estando inseridos na série *Inferno Provisório*, abordam questões ligadas à classe operária brasileira.

Luiz Ruffato publicou, ainda, os livros de poesias *Paráguas verdes*, em 2011, e *As máscaras singulares*, em 2012; organizou diversas antologias, como *Entre quatro linhas*, reunião de contos cujo tema central é o futebol. O livro foi publicado inicialmente na Alemanha, em 2013, e reúne textos de dezesseis escritores brasileiros, dentre eles Fernando Bonassi, Eliane Brum, Flávio Carneiro, Adriana Lisboa, Cristovão Tezza, Tércia

Montenegro, André Sant'Anna, Ana Paula Maia e o próprio Luiz Ruffato. Em 2004, organizou a antologia de contos *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, publicada pela Editora Record. No livro, há textos de escritoras brasileiras cuja produção literária se deu a partir de 1990 e, segundo ele, “não houve limite de idade, tema, ideologia, estilo ou extensão do trabalho, apenas exigiu-se ineditismo dos textos” (RUFFATO, 2004, p. 15).

No ano de 2011, foi publicado *Os ases de Cataguases*, livro que se refere ao modernismo literário dos anos 20, em Cataguases, Minas Gerais. Em seu último romance, *Flores Artificiais*, publicado em junho de 2014, Luiz Ruffato deixa de lado a temática presente em *Inferno provisório* e suscita, a partir da história de um engenheiro e suas consultas ao psicanalista, as noções de pertencimento e deslocamento. Ao falar sobre o contexto em que se insere o romance, declara: “o que continuo perseguindo é a análise do comportamento do ser humano que se encontra em um ambiente de desenraizamento, o ser humano que não pertence a lugar algum”.<sup>4</sup> No último capítulo desta dissertação, identificou-se o modo como essas questões são suscitadas em *Eles eram muitos cavalos*.

*Estive em Lisboa e lembrei de você* e *Domingos sem Deus* estão em curso de adaptação para o cinema. A primeira pelo cineasta português José Barahona e a segunda pelo cineasta brasileiro José Luiz Villamarim. Semanalmente, Luiz Ruffato assina colunas em diversos jornais brasileiros e europeus. Em 2013, o escritor proferiu o discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha. Isso contribuiu para que o seu trabalho ganhasse visibilidade no país e, pelo discurso incisivo, notadamente político, o seu nome tornou-se recorrente nos debates que visam discutir a função da literatura e a responsabilidade do escritor na contemporaneidade.

*Eles eram muitos cavalos* exerce um papel importante para a compreensão da escrita de Luiz Ruffato e daquilo que ele desenvolve formalmente em *Inferno Provisório*. Vale ressaltar que não existe uma relação de dependência entre os livros que compõem a série, assim como não há relação de dependência entre um texto e outro do livro. Todas as histórias são narradas de modo que não haja uma ligação aparente entre elas. Segundo o autor, *Eles eram muitos cavalos* serviu de exercício formal para a concepção do seu projeto literário:

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2014/06/como-e-por-que-escrevi-flores-artificiais/>  
Acesso em 07.06.2014.

(...) Eu não queria escrever um romance nos moldes tradicionais. (...) Mas imaginava que para escrever a história que eu queria escrever, não poderia usar essa forma, porque ela foi pensada e criada para expressar uma visão de mundo burguesa. Não é um conceito ideológico, é um conceito sociológico. Pensei então como poderia resolver essa questão, como falar do proletariado usando a fórmula do romance burguês. Não sabia resolver isso. Aliás, até hoje não sei se consegui resolver. Quando escrevi *Eles eram muitos cavalos*, em 2001, que é um romance muito particular, porque é todo entrecortado, compreendi que poderia escrever o longo romance exatamente usando aquela mesma estratégia.<sup>5</sup>

Textos variados, literários e não literários, ajudam a compor o livro: fragmentos de jornais, anúncios, cartas, orações, poemas, cardápios, listas, horóscopo, linguagens que se cruzam e sugerem novos modos de narrar. Deparar-se com esse entrecruzamento de linguagens e de vozes é algo que, numa primeira leitura, produz estranhamento, uma sensação que está em consonância com o desejo do escritor em construir um romance que fugisse dos moldes tradicionais. *Eles eram muitos cavalos* cumpre bem esse papel, seja pela abordagem de temas variados, seja pela diversidade de traços estilísticos, seja pela construção de personagens que fogem aos rótulos já conhecidos – do homem branco em oposição ao negro, quase sempre em situações de marginalidade, da mulher como dona de casa ou prostituta; independentemente da classe social, do gênero ou da raça, os personagens se revelam complexos, abre-se espaço para que se discutam questões dificilmente encontradas no campo literário brasileiro como, por exemplo, a vida cotidiana das classes menos favorecidas, a sociabilidade urbana e o confronto entre pessoas.

*Eles eram muitos cavalos* é composto de setenta microtextos dispostos de modo não linear e sem unidade de foco narrativo aparente, exibindo procedimentos estéticos considerados por parte da crítica contemporânea como recorrentes à produção literária das últimas décadas, como a fragmentação do texto, uso de flashes, formas breves, discurso não linear com forte marca da oralidade, transição de gêneros, presença de colagens e montagens, elipses e elisões, ausência de pontuação, mescla de tempo e vozes. Um breve retorno à literatura canônica de escritores como Marcel Proust, Virginia Woolf, James Joyce ou, ainda, os escritores brasileiros modernistas do início do século XX, influenciados pelas vanguardas europeias, possibilita observar que o uso desses procedimentos não é algo recente. Contudo o autor potencializa ao máximo o uso desses procedimentos, a partir de uma compreensão de escrita como campo de experiência estética e múltiplas

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=266>. Acesso em 01.05.2014.

possibilidades. No texto intitulado *Da impossibilidade de narrar*, Luiz Ruffato observa que se fez necessário “assumir a fragmentação como técnica (as histórias compondo a História) e a precariedade como sintoma – a precária arquitetura do romance, a precária arquitetura do espaço urbano”. Segundo ele:

(...) somos obrigados a idear novas formas de compreendermo-nos imersos neste mundo repleto de múltiplas significâncias. Continuar pensando o romance como uma ação transcorrida dentro de um espaço e num determinado tempo, e que pretende ser o relato autêntico de experiências individuais verdadeiras, passa a ser, no mínimo, anacrônico.<sup>6</sup>

Antes, o uso da fragmentação como técnica narrativa pode ser observado na literatura modernista de Oswald de Andrade. Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, por exemplo, publicado em 1924, o escritor implode o romance tradicional ao construir um livro formado a partir dos fragmentos, pequenos capítulos constituídos por formas textuais diversas. Uma única frase – “minha mãe ficou avó” – é o suficiente para compor o capítulo 75, intitulado “Natal”. Nos 163 microcapítulos, Oswald de Andrade experimenta linguagens, mescla gêneros (prosa e poesia) no esforço de promover a “nova” ficção brasileira, seja no que diz respeito ao tema, seja pelos aspectos formais aplicados ao romance. A proximidade dos procedimentos utilizados por Oswald de Andrade e Luiz Ruffato, bem como a importância da estética fragmentária no texto de *Eles eram muitos cavalos* serão objeto de análise do próximo capítulo.

Ao adotar a fragmentação como procedimento estético, Ruffato faz uso de uma linguagem que, num primeiro momento, não é possível chamar de literária, como anúncios, listas, cardápios e horóscopos, por exemplo. A incorporação de uma linguagem não literária ao texto reforça a ideia de “precariedade” como traço constitutivo da obra. Abrindo mão das formas narrativas tradicionais, ele utiliza objetos residuais que se aproximam da realidade observada. Trata-se de um posicionamento estético que sugere modos de narrar que se aproximem dessa realidade. As formas residuais ganham, portanto, significações especiais, visto que exprimem aquilo que compõe o cotidiano urbano, as vidas dos sujeitos, o tempo e o espaço. Por outro lado, a pluralidade que também

---

<sup>6</sup> RUFFATO, Luiz. “Da impossibilidade de narrar”. In: Conexões Itaú Cultural. São Paulo, 28/05/2010. Disponível em: <http://www.conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2010/05/da-impossibilidade-denarrar.pdf> Acesso em: 05.07.2014.

caracteriza os espaços urbanos se faz presente a partir das múltiplas possibilidades de expressão linguística.

Não é raro encontrar análises que apontam no texto de Luiz Ruffato o diálogo com a tradição modernista do início do século XX, com a narrativa social de Graciliano Ramos e a literatura formada a partir dos anos 1950. De fato, o autor reelabora o diálogo com a tradição, sobretudo a modernista e, assim como Oswald de Andrade, implode a concepção clássica de narrativa e põe em xeque a forma do romance. Contudo, é válido salientar algumas diferenças entre Luiz Ruffato e esses escritores. O vínculo que ele estabelece com a tradição literária moderna dá-se a partir de um jogo de proximidade e distanciamento. Não se identifica na prosa de Graciliano Ramos a inventividade e experimentação linguísticas presentes em *Eles eram muitos cavalos*, assim como não se reconhece no texto de Oswald de Andrade a preocupação em refletir sobre a condição de vida da classe trabalhadora, traço que se sobressai no texto do escritor mineiro. Assim, a proximidade de Ruffato com a tradição literária moderna é, principalmente, pelo uso das estratégias composicionais adotadas, sendo que, para fornecer poeticamente elementos de compreensão da cidade contemporânea e dos seus sujeitos, Ruffato foi além das técnicas já conhecidas, aproximou a linguagem literária das outras artes como, por exemplo, o teatro, a música e o cinema, além de fazer uso da linguagem advinda da *internet*, uma demonstração clara de que, no seu texto, prevalecem os princípios estéticos livres. Para Santini:

(...) interessa notar que *Eles eram muitos cavalos* recusa-se a construir uma visão totalizante da realidade, que se apresenta em pedaços de texto, orações, listas telefônicas e classificados criando uma perspectiva lacunar que, a despeito do caos, potencializa a experiência subjetiva de um real vivido e representado em seus restos. (SANTINI, 2012, p. 99 – 100)

A produção literária de Luiz Ruffato compreende, basicamente, os últimos 15 anos. Contudo, apesar do tempo relativamente curto, verifica-se uma vasta produção acadêmica sobre os seus livros e, de modo especial, o livro *Eles eram muitos cavalos*. Esses trabalhos apontam para a diversidade de temas e a multiplicidade de sentidos do texto ruffatiano.

Na dissertação de mestrado intitulada “A (des)construção narrativa como forma de representação da sociedade do espetáculo em *Eles eram muitos cavalos*”, da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Solange Fernandes

Barrozo Debortoli analisa a vida urbana a partir da noção de “desmontes” textuais. Em “Que romance é este?”, dissertação de Paulo Sandrini, da Universidade Federal do Paraná, procede-se à análise estético-sociológica de *Eles eram muitos cavalos*, a partir dos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin, Néstor García Canclini, Stuart Hall e Peter Burke. Lívia Letícia Belmiro Buscácio, em dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, analisa o processo de criação de *Eles eram muitos cavalos*, *Mamma Son tanto Felice* e *O mundo inimigo*.

Na tese intitulada “A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato”, Márcia Carrano Castro, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, verifica a construção do literário nas obras *Mamma, son tanto felice*, *O mundo inimigo*, *Vista parcial da noite* e *O livro das impossibilidades* e aponta para a qualidade e originalidade dos textos que compõem *Inferno Provisório*. Cátia Valério Ferreira Barbosa, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, estuda em sua tese a representação da realidade nos romances contemporâneos *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, *O Bruxo do Contestado*, de Godofredo de Oliveira Neto, *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, de Marçal Aquino, e *O autor mente muito*, de Carlos Sussekund e Francisco Daudt da Veiga. Nesse trabalho, a autora diagnostica a prática de uma “literatura da angústia”, segunda ela, verificada a partir das estratégias de representação da realidade.

Na dissertação de Cristiano Fretta, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a análise de *Eles eram muitos cavalos* visa estabelecer relações entre forma literária e sociedade. Já na tese de Paulo Cezar Konzen, da Universidade Federal de Santa Catarina, intitulada “Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea”, verificam-se, a partir de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *Anônimo célebre*, de Ignácio Loyola de Brandão, as maneiras pelas quais a cultura da mídia se faz presente nos processos contemporâneos de socialização.

Gisele Meneses da Silva, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na dissertação “A cidade e o caos, uma leitura do contemporâneo”, faz uma análise da representação da cidade em *Eles eram muitos cavalos*. Por meio da relação cinema e literatura, a autora verifica os modos de significação da cidade na contemporaneidade. Em “Silêncio e som: o discurso do trabalhador em obras de Drummond e Ruffato”, dissertação de Giovana Paula Santiago de Oliveira, da Universidade de Brasília, analisam-se os

sentidos que o trabalho assume na sociedade e sua tematização crítica pela literatura, nesse caso, especificamente, no romance *Eles eram muitos cavalos* e nas crônicas produzidas por Carlos Drummond de Andrade nos anos 1950 e 1960.

O livro *Uma cidade em camadas*, publicado sete anos depois da publicação de *Eles eram muitos cavalos*, reúne quinze ensaios sobre o romance de Luiz Ruffato, sendo que os textos versam sobre diversas questões, como as noções de degradação, acumulação, fragmentação, considerações sobre a condição humana, espaço urbano e social. Marguerite Itamar Harrison, organizadora do livro, observa que:

Uma cidade em camadas é um volume de ensaios que poderia ser visto como uma homenagem coletiva ao romance EEMC de Luiz Ruffato, salientando o seu destaque dentro do contexto da literatura contemporânea brasileira. (HARRISON, 2007, p. 9)

Esses trabalhos – dissertações, teses e livros – juntam-se a uma quantidade significativa de artigos, resenhas, depoimentos e ensaios que contribuem para situar a obra de Ruffato em um lugar de evidência na cena literária contemporânea. Apesar da diversidade de abordagens teóricas e críticas, é possível dividir esses trabalhos, basicamente, em dois grupos: os que examinam a representação da cidade e os que verificam os aspectos formais e estéticos da obra. Os que versam sobre o modo como a cidade de São Paulo é representada discutem, sobretudo, a questão da violência e das vidas marginalizadas. Ao discutir urbanismo e experiência social em *Eles eram muitos cavalos*, Nelson Vieira afirma que os textos que compõem o livro

representam uma tentativa de dar voz a seres que não têm acesso à representação sociopolítica e sofrem por causa do seu isolamento ou sua marginalização social e pessoal. (...) Como os sistemas urbano, social, político e econômico falharam em fornecer espaços e recursos básicos para estes necessitados, talvez um dos primeiros passos no caminho para entender este problema massivo é por meio da expressão da arte e da cultura. (VIEIRA, 2007, p.128)

Já os trabalhos que examinam os aspectos formais e estéticos do romance apontam especialmente para a fragmentação do texto, a relação entre o que é tradicional e experimental e a importância da linguagem na construção dos sentidos da narrativa. Contudo, é válido ressaltar que boa parte dos procedimentos estéticos utilizados por Luiz Ruffato e recorrentes na produção literária contemporânea não se constitui exatamente como procedimentos novos, como já foi observado a partir do reconhecimento da

fragmentação como técnica em Oswald de Andrade, por exemplo. A fragmentação e o hibridismo no texto ruffatiano serão objetos de análise no segundo capítulo deste trabalho, visto que a compreensão da linguagem, como se verá mais a diante, é de fundamental importância para que se perceba o modo como se firma o realismo, que por isso não pode ser enquadrado também de modo tradicional.

Outro recurso estético recorrente no texto de *Eles eram muitos cavalos* é a colagem e a montagem, termos utilizados por alguns estudiosos como sinônimos e por outros como categorias distintas, provenientes das linguagens plástica e cinematográfica do final do século XIX e início do século XX. Sergei Eisenstein, cineasta soviético, notabilizou-se ao fazer uso da montagem em seus filmes e desenvolver concepções teóricas sobre ela.

Na literatura vanguardista, a montagem tinha por objetivo provocar o “choque” a partir das rupturas textuais. De certo modo, produzia-se no leitor uma espécie de desestabilização, uma vez que a narrativa era interrompida no momento exato da produção de determinada imagem, com isso, ficava para o leitor a produção de sentidos e subjetividades a partir da interrupção da narrativa.

Na literatura contemporânea, verifica-se a montagem pela multiplicidade de textos e citações, pela profusão de vozes e diversidade dos gêneros. Ruffato faz uso desses procedimentos como ferramentas estruturantes do texto narrativo. A percepção das rupturas textuais – os fragmentos da realidade – é importante para a compreensão da obra enquanto unidade de sentido, que visa apresentar um dia da cidade de São Paulo. Os fragmentos – de linguagem, de histórias, de realidades – adquirem significados na medida em que se amontoam em blocos de textos e apontam para uma realidade caótica.

A expressividade dos trabalhos acadêmicos, bem como as percepções produzidas a partir das múltiplas leituras de *Eles eram muitos cavalos* evidenciam a qualidade do texto e confirmam o lugar de destaque do livro como um dos mais importantes dos anos 2000. Os procedimentos estéticos e artísticos adotados pelo autor contribuem para recriar, literariamente, imagens díspares de São Paulo; a variedade de estilos, o uso de linguagens – literárias e não literárias – objetivam, dentre outras coisas, problematizar a própria noção de romance, de literatura. A dimensão formal de *Eles eram muitos cavalos* é, portanto, o resultado de um enfrentamento estético e político que ajuda a descerrar a diversidade humana de uma cidade em constante transformação.



## 1.2. Do moderno ao pós-moderno: percursos da narrativa

Na introdução do ensaio *O narrador*, de 1936, Walter Benjamin afirma a impossibilidade de contar histórias. A capacidade de narrar, segundo o filósofo alemão, estaria ligada à capacidade de trocar experiências. Com o declínio da arte de narrar declina-se também essa capacidade. Como exemplo, Benjamin afirma que a guerra trouxe como resultado indivíduos empobrecidos da experiência comunicável, “os combatentes voltaram mudos do campo de batalha e não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (BENJAMIN, 1996, p. 198); para ele, a experiência narrativa está irremediavelmente perdida. Essa constatação faz-se presente também no texto *Experiência e pobreza*, de 1933, no qual Benjamin observa que aos pobres de experiência resta tão somente assumir a nova barbárie. A decadência da arte de narrar é uma expressão da pobreza de experiência. O termo “narrar” tem para o filósofo um sentido histórico-sociológico que vai além da noção de historiar/contar/relatar um fato ou um acontecimento. Segundo Gagnebin (1994, p. 66), essa experiência “se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”. A narração de que fala Benjamin ancora-se na oralidade e na experiência de vida. Para ele, a chegada do romance na modernidade vai culminar com a morte da narrativa.

As teses de Benjamin acerca da capacidade de narrar fazem-se recorrentes ainda hoje nas discussões que envolvem modernidade e tradição na narrativa. Subjaz ao texto o interesse em conceituar narrador/narrativa, autor/romance, para, então, suscitar à discussão acerca da impossibilidade de comunicar, segundo Benjamin, um problema trazido pela perda da experiência narrativa na situação de pós-guerra. Tais constatações – a perda da capacidade de “contar” e o fim do narrador tradicional – são impostas por um tempo moderno e por uma sociedade que se ajusta a novos paradigmas.

A tradição perdida de que fala Benjamin evoca importantes questões. Ao analisar as transformações pelas quais passou a narrativa, verifica-se que essas mudanças estão diretamente ligadas às mudanças sociais, históricas e culturais. Sua reflexão remete à ideia de que as transformações da narrativa acompanham as transformações do tempo e do próprio homem. Se a ascensão do capitalismo produziu mudanças, como as percebidas por Benjamin, a partir dos avanços de técnicas de produção e o surgimento da informação, transformações sociais que incidiram diretamente sobre os modos de narrar, é possível

afirmar, hoje, que a instalação de uma sociedade capitalista da qual fazemos parte promoveu, dentre outras coisas, rupturas ainda mais significativas.

As formas narrativas do presente apontam, de certo modo, para as transformações deste tempo. O narrador, com uma voz narrativa bem definida, que figurou até meados do século XIX, parece cada vez mais distante na literatura contemporânea. As mudanças pelas quais passou no século XX e o modo pelo qual se apresenta no início do século XXI já indicam as transformações do gênero literário e do próprio homem.

Em *O narrador pós-moderno*, Silviano Santiago observa, a partir dos contos de Eduardo Coutinho, as características do narrador na pós-modernidade. Segundo ele, três estágios caracterizam a história do narrador: o narrador clássico, cuja função é o intercâmbio de experiências; o narrador do romance, impossibilitado de poder falar de modo exemplar ao leitor e, por último, o narrador que é jornalista, aquele que narra a experiência do outro e não a sua, ou seja, narra somente a informação. Ele declara que o narrador pós-moderno “é o que transmite uma sabedoria que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência” (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Em trabalhos acadêmicos, sobretudo nas áreas das ciências humanas e sociais, faz-se recorrente o uso dos termos “moderno”, “pós-moderno” e “contemporâneo”, contudo esses termos evocam conceitos fluidos, fenômenos contraditórios e paradoxais que visam situar em determinada época questões de ordens estéticas, sociais e culturais. Os sentidos que abrangem tais termos são, em grande parte, imprecisos e controversos. Há quem faça referências à pós-modernidade, por exemplo, como sinônimo de contemporaneidade e há quem prefira o uso de um termo em detrimento do outro. No Brasil, o modernismo artístico e literário vincula-se à Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, em São Paulo, cuja finalidade era romper com os ideais estéticos ligados ao simbolismo e ao parnasianismo, a partir da apresentação de novas ideias e conceitos artísticos influenciados, principalmente, pelas vanguardas artísticas europeias.

Ao refletir sobre “modernidade” e “pós-modernidade”, Leyla Perrone-Moisés atenta-se para a fragilidade e a imprecisão dos termos. Conforme explicita a pesquisadora, “o que mais tem sido discutido, no pós-moderno, é o prefixo pós. Vista historicamente, a pós-modernidade, como parece indicar a partícula *pós*, seria o movimento estético que veio depois da modernidade e a ela se opõe” (1998, p. 180). Segundo ela, os termos trazem em si contradições e dificuldades conceituais. Para verificar os paradoxos inerentes a esses

conceitos, Perrone-Moisés observa que a noção de pós-moderno varia de autor para autor, a partir da periodização histórica, da definição de estilos, posições filosóficas e existenciais:

Considerada como um “movimento” estético-filosófico, a pós-modernidade começou no fim do século XIX (com Nietzsche, para Vattimo), no fim dos anos 50 (para Lyotard, Foster e outros), nos anos 60 (para Jameson), “em algum ponto entre 1968 e 1972” (para Harvey), etc. Há, entretanto, um certo consenso: começou depois da Segunda Guerra Mundial, manifestou-se mais claramente na arquitetura, generalizou-se no discurso teórico a partir do “pós-estruturalismo” francês e tornou-se discurso dominante nos meios acadêmicos norte-americanos. (...) A definição de pós-moderno oscila conforme a atitude do teórico diante do fenômeno, que pode ser a de um elogio-adesão (Vattimo), de simpatia moderada (Hutcheon), de constatação mais ou menos crítica (Lyotard, Harvey), de crítica negativa mesclada ao fascínio (Jameson), de rejeição (Habermas, Eagleton). (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 181)

Normalmente, o termo “pós-moderno” (e seus cognatos) compreende as narrativas surgidas a partir dos anos 1960. Há quem observe na pós-modernidade a continuidade do modernismo e há quem verifique no pós-moderno o instante mesmo das rupturas. O uso do termo tornou-se recorrente e passou a ser utilizado em áreas distintas e com sentidos variados, como se observa na arquitetura, na dança, na música, nas artes plásticas, no teatro e no cinema. No Brasil, os estudos sobre o conceito arrefeceram nas últimas décadas, tendo destaque os estudos sobre o contemporâneo. No artigo intitulado “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”<sup>7</sup>, Tânia Pellegrini observa que o termo pós-moderno difundiu-se a partir da década de 70, nos Estados Unidos, com *Boundary 2 – Journal of Postmodern Literature and Culture*, em 1972, ao fazer referência ao pós-moderno como algo coletivo. Para ela, “o termo foi cunhado e cresceu no interior da crítica de literatura e não da arquitetura, como afirmam algumas interpretações” (PELLEGRINI, 2001, p. 55). Tânia Pellegrini cita o ensaio *Postmodernism: a Paracritical Bibliography*, de Ihab Hassan, publicado em 1971, como um dos primeiros trabalhos a refletir sobre o pós-modernismo na literatura. Ainda no mesmo artigo, a autora resume os modos pelos quais se deram os debates sobre o “pós-modernismo” no Brasil e afirma:

Pode-se dizer, pois, que, no Brasil, os debates desenvolveram-se seguindo etapas sucessivas: uma primeira, em que se importam os conceitos e

<sup>7</sup> Texto apresentado no Simpósio Internacional: 500 anos de Descobertas Literárias, realizado de 29 de março a 2 de abril de 2000 na Universidade de Brasília.

teorias estrangeiras, incorporando-as ao pensamento de alguns teóricos brasileiros; uma outra, em seguida, em que se acirram as discussões sobre os aspectos mais específicos do pós-moderno, como, por exemplo, o fim da noção de história, o fim das vanguardas, a morte do sujeito, a fragmentação textual, a intertextualidade, etc.; e uma terceira, em que, salvo engano, estabelece-se uma espécie de relativo consenso em torno de três desses aspectos: o fim das grandes narrativas, a problematização da relação com a história e a transformação do sujeito. (PELLEGRINI, 2001, p. 58)

A visão de escritores como Roland Barthes, Jacques Derrida e François Lyotard contribuiu para alterar significativamente as noções de “arte” e de “literatura”; seus trabalhos refletiram novos modos de perceber o texto, o produtor e o receptor, redimensionando, assim, as instâncias textuais, da autoria à leitura. Mas, afinal, o que somos? Modernos, pós-modernos, contemporâneos? A partir das reflexões de Leyla Perrone-Moisés (1998), observa-se que são tênues os traços que distinguem um conceito do outro e que os critérios de escolha são motivados por pressupostos críticos e teóricos.

*Eles eram muitos cavalos* insere-se no debate da pós-modernidade. Traz em si traços apontados pela crítica como característicos de uma literatura de vanguarda, moderna e pós-moderna, espécie de amálgama que carrega múltiplas características, no entanto, difíceis de enquadramento. A identificação na obra de procedimentos literários de vanguarda, modernos e pós-modernos aponta para a multiplicidade de sentido do texto e para uma dificuldade de classificação da obra como “romance”.

Se, por um lado, como afirma Benjamin, as narrativas tradicionais perderam a noção de experiência, na literatura do presente a experiência perpassa pela linguagem. Pelo modo desarranjado com que a linguagem se apresenta, já denotando essa dificuldade de narração, *Eles eram muitos cavalos* sugere o caos urbano, a desordem do contemporâneo, as relações fragmentadas, o ambiente multifacetado e a dificuldade mesma de se relacionar com o tempo e de narrar o cotidiano. Na construção dessa linguagem, Ruffato recolhe elementos da prosa e poesia, faz uso dos experimentos linguísticos, traz ao texto aspectos do cotidiano, discursos de contextos sociais distintos, faz uso da linguagem não literária ao passo que estabelece diálogos com a tradição literária, sobretudo a moderna.

Tomamos o contemporâneo pelo sentido que lhe empresta o filósofo italiano Giorgio Agamben, em *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Nesse livro, volta-se para as questões do tempo a partir das indagações sobre “o que significa ser contemporâneo?” e “de que e de quem somos contemporâneos?”. Mediante essas

inquietações, o filósofo retoma as *Considerações Intempestivas* de Friedrich Nietzsche e observa que a relação com o tempo se dá entre proximidades e distanciamentos, entre a necessidade de enxergar o presente e o passado histórico, apesar dos problemas quase insolúveis dessa tarefa, sobretudo pelo “facho de trevas” proveniente do tempo presente a se lançar sobre nós. Está na contemporaneidade, para ele, não é garantia de ser contemporâneo, uma vez que a noção de contemporaneidade se dá por uma singular relação com o tempo:

A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta se aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Nessa perspectiva, ser contemporâneo tem a ver com um estado de espírito e não pode ser compreendido como dado temporal, é o que não se apreende, é o intempestivo, retomando as *Considerações* de Nietzsche. A relação com o tempo presente, desse modo, será por meio de “fraturas”, tentativa de “perceber no escuro do presente esta luz que busca nos alcançar e não o pode fazer” (AGAMBEN, 2009, p. 65). Assim como em Nietzsche, a experiência com o tempo vivido é paradoxal, ao passo que dele se aproxima para enxergar as “trevas”, também dele se distancia para reconhecer os fatos históricos.

As considerações de Agamben sobre o “ser contemporâneo” são sugestivas e ajudam a compreender os movimentos realizados na narrativa de Luiz Ruffato e o modo pelo qual se dá a relação com o presente em *Eles eram muitos cavalos*. Karl Erik Schøllhammer (2009), pesquisador e professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e, na atualidade, estudioso das questões de representação na literatura contemporânea, observa que se faz necessário entender o termo contemporâneo para além daquilo que ele evoca em uma instância primeira. Se o termo compreender a noção de “ficção que é produzida atualmente ou nos últimos anos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9), poderia, sem prejuízos, equivaler a “pós-moderno”. O termo, segundo o pesquisador, poderia ser utilizado, ainda, para “caracterizar uma determinada relação entre o momento histórico e a ficção e, mais amplamente, entre a literatura e a cultura” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 9). Nessa perspectiva, obras tidas como contemporâneas

deveriam estar em consonância com as tendências literárias atuais. Essas questões são suscitadas por Schøllhammer como inquietudes e não como respostas que visam dar conta de uma espinhosa tarefa conceitual. Ele retoma as ideias de Agamben (2009) e, em consonância com o filósofo italiano, observa que “a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10).

Ao dialogar com o pensamento de Agamben, Schøllhammer reforça a ideia de que a literatura do presente se firma a partir de uma consciência anacrônica em relação ao tempo, da dificuldade de se relacionar com o presente, “daí perceberam na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nessa temporalidade de difícil captura” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 11). Essa constatação conduz a questionamentos sobre os modos pelos quais se apreende a realidade na produção contemporânea brasileira. Como chegar a uma realidade de difícil captura? Como se relacionar com uma realidade que se mostra fragmentada? Como se dá a experiência com o tempo, um tempo que se revela saturado de memória? Como será possível perceber nos capítulos seguintes, a análise dos fragmentos ruffatianos contribuirá para esclarecer essas questões.

Em *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*, livro de ensaios que reflete sobre a temporalidade na literatura, Susana Scramin lança um olhar que dá dimensão do modo pelo qual se firma a literatura produzida no presente. Diz ela:

A literatura do presente que envolve uma noção muito maior do que a noção de contemporâneo é aquela que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura. (SCRAMIN, 2007, p. 16)

O Brasil passou por significativas transformações nas últimas décadas. As transformações ocorridas a partir dos novos contextos eletrônicos e digitais incidiram diretamente sobre o modo como nos relacionamos com a leitura e a escrita, os significados se alteraram significativamente com a popularização da *internet* e o advento dos *notebooks*, *tablets* e livros em formato eletrônico. Saiu-se dos modos tradicionais de produção da escrita para novas possibilidades de expressão da literatura. Obras literárias podem ser adquiridas em questão de segundos via aplicativos para celulares que, além do

*download* do livro em formato digital variado (texto e áudio), permitem ao usuário as funções de selecionar trechos, inserir comentários e fazer a tradução para outro idioma.

Na atualidade, a produção editorial contempla as publicações eletrônicas, com serviços que vão desde a produção do *e-book*, preparação do texto, revisão, tradução, projeto gráfico e suporte de venda e distribuição do livro em formato digital. O espaço literário do presente perpassa, de certo modo, pelo espaço virtual, sobretudo, o novo escritor que, pela dificuldade de publicação do texto no formato convencional, opta muitas vezes pela publicação do texto em *sites*, *blogs* e redes sociais, como foi o caso da escritora gaúcha Clarah Averbuck, cujos trabalhos foram publicados, inicialmente, em *sites* e *blogs* no final dos anos 90 e início dos anos 2000. O seu primeiro romance, *Máquina de pindball*, teve fragmentos publicados no *blog* “brasileira!preta”, mantido por ela. Nesse cenário, é notório que o espaço virtual contribuiu para impulsionar a produção literária da escritora, sobretudo pela grande quantidade de acessos diários que o *blog* recebia na época, fazendo com que os seus escritos se tornassem rapidamente populares.

Daniel Galera (São Paulo), Ana Paula Maia (Rio de Janeiro) e Ana Maria Gonçalves (Minas Gerais) são também exemplos de escritores que utilizaram o ambiente da *internet* para editar e publicar os seus primeiros trabalhos. Para Karl Erik Schøllhammer, “a escrita em blog não oferece uma concorrência real ao mercado, e que a publicação de romances online continua sendo um fenômeno minoritário e marginal” (2009, p. 14). Ainda segundo ele, os *blogs* “facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras” (2009, p. 14).

Em junho de 2013, o poeta pernambucano Fabiano Calixto, autor das obras *Algum* (1998), *Fábrica* (2000), *Um mundo só para cada par* (2001), *Música Possível* (2006), *Sanguínea* (2007), finalista do Prêmio Jabuti de 2008 na categoria melhor livro de poesia, e *A canção do vendedor de pipocas* (2013), foi um dos organizadores da coletânea *Vinagre: uma antologia de poetas neobarroca*<sup>8</sup>, composta de poemas publicados apenas na *internet*. Os poemas têm como tema as manifestações populares ocorridas no Brasil, principalmente em São Paulo, em junho de 2013, motivadas pelo aumento da tarifa de transporte público e as ações lideradas pelo Movimento Passe Livre, formado fundamentalmente por partidos de esquerda.

---

<sup>8</sup> Publicada em 17 de junho de 2014. A primeira edição teve 93 páginas e a segunda edição 170 páginas. O nome da obra faz referência ao método de aliviar os efeitos do gás lacrimogêneo a partir da utilização do vinagre.

*Vinagre* surgiu no calor das horas, no exato momento em que as coisas aconteciam. Pelo fazer poético engajado se expressa o desejo de discutir o “agora” e os problemas sociais que se arrastam pelo país. Os poemas (autorais e coletivos) dos “Vândalos”, termo utilizado para expressar a autoria coletiva da obra, resultam de um ato político que se utiliza do espaço virtual para disseminar ideias e poesia. Paralelo às manifestações, via *twitter* e *facebook*, a coletânea usou o território da *internet* para discutir nesse mesmo território a expressão política de poetas iniciantes brasileiros. É inegável que a celeridade da *internet*, nesse caso, facilitou em um curto espaço de tempo a convocação dos autores, o envio dos textos, a organização e a diagramação e, por conseguinte, a publicação do livro em formato eletrônico para *download*.

*Eles eram muitos cavalos* surgiu neste cenário de mudanças e trouxe a necessidade de repensar os suportes literários, de compreender linguagens que deem conta de expandir as diversas faces de uma realidade multiforme e, por vezes, caótica. Para falar dessa realidade, Luiz Ruffato agregou linguagens e seguiu um caminho oposto às narrativas tradicionais como será possível perceber nos capítulos seguintes, talvez, por vivermos em um mundo cujas fronteiras se revelam instáveis.

As transformações tecnológicas interferiram no modo como nos relacionamos com o tempo e o espaço. Alterou-se a noção de “distância” e os “limites” estão cada vez mais incertos. Na medida em que tempo e espaço ganham novas significações, as narrativas contemporâneas experimentam possibilidades distintas de expressão literária, como é o caso de *Eles eram muitos cavalos*, de fronteiras textuais não fixas, construído a partir do que é literário e não literário, da junção prosa e poesia, um signo aberto que traz em si distintas percepções artísticas.

### **1.3. Ficção contemporânea brasileira: breve diagnóstico**

É incômodo e desafiador escrever sobre as características da literatura contemporânea. Qualquer coisa nesse sentido incorre-se no risco de esbarrar na imprecisão e redundância de determinados termos. Aqui, serão realizadas considerações sobre a literatura produzida nas últimas décadas, observando os traços que se aproximam de *Eles eram muitos cavalos* e que são apontados pela crítica como característicos da literatura do tempo presente. O objetivo não é apontar um enquadramento de obras literárias, tampouco



formular um agrupamento de características, mas realizar um breve diagnóstico a partir daquilo que suscita a obra de determinados autores, sobretudo, a partir dos anos 1980, e daquilo que os estudos já realizados reconhecem como traços relevantes dessa literatura e, de modo especial, do livro *Eles eram muitos cavalos*. Nesta pesquisa, optou-se pelos termos *literatura contemporânea*, *tendências contemporâneas*, *produção literária contemporânea*, para fazer referência à produção literária surgida nas últimas décadas, como sugere os pesquisadores Karl Erik Schøllhammer (2009) e Beatriz Resende (2008).

Nas últimas décadas, paralelamente ao surgimento de novos escritores brasileiros, viu-se a elaboração de trabalhos acadêmicos cujas propostas eram compreender e, de certo modo, produzir um mapeamento da literatura vigente. Isso pode ser percebido em três antologias organizadas pelo escritor Nelson de Oliveira, sobre o cenário da ficção contemporânea, publicadas entre os anos de 2001 a 2011.

Na primeira antologia, *Geração 90: manuscrito de computador* (2001), Nelson de Oliveira reúne dezessete contistas que produziram o gênero conto nos anos 90. Em *Geração 90: os transgressores* (2003), o organizador reúne contos com proximidade temática de dezesseis escritores surgidos nesse período. Já na introdução, Nelson de Oliveira chama a atenção para os experimentalismos linguísticos e as influências vanguardistas na prosa dos escritores presentes. Nessas duas primeiras antologias firmaram-se nomes de escritores como Marçal Aquino, Marcelino Freire, André Sant’Anna e Luiz Ruffato.

*Geração 00: fricções em rede* (2011), segundo Nelson de Oliveira, reúne os melhores autores e não os melhores contos. A coletânea registra o trabalho de vinte e um escritores cuja estreia na literatura se deu a partir do ano 2000, alguns deles inseridos na cultura dos *sites*, *blogs* e miniblogues (*twitter*), como Daniel Galera, Ana Paula Maia e Santiago Nazarian. Além de reunir escritores de determinada época, as antologias de Nelson de Oliveira dão ênfase à qualidade da ficção contemporânea brasileira. Apesar de essas antologias agruparem escritores a partir de determinado período (anos 90 e 00), é válido ressaltar que não há unicidade de tema, linguagens e estilos entre eles. De modo geral, é possível afirmar que o que caracteriza a prosa desses escritores é a diversidade e o fato de não pertencerem a um movimento estético previamente definido.

Outra antologia com o objetivo de realizar uma espécie de “balanço” de uma geração de escritores foi organizada por Ítalo Moriconi, em 2000, intitulada *Os cem melhores contos do século*. A coletânea divide-se em seis partes: “Memória de ferro,

desejos de tarlatana” (de 1900 aos anos 1930), “Modernos, maduros e líricos” (dos anos 1940 aos anos 1950), “Conflitos e desenredos” (anos 1960), “violência e paixão” (anos 1970), “Roteiro do corpo” (anos 1980) e “Estranhos e intrusos” (anos 1990).

Em 2004, o escritor e crítico literário Manuel da Costa Pinto publicou *Literatura brasileira hoje*, uma coletânea que teve como objetivo apresentar um panorama da literatura contemporânea no Brasil. O livro está dividido em duas partes, poesia e prosa. A coletânea alcança a poesia de Manoel de Barros, Adélia Prado, a prosa de Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, até a produção literária mais recente de escritores como Carlito Azevedo, Antônio Cícero, Arnaldo Antunes, Chico Buarque, Nuno Ramos e Luiz Ruffato, dentre outros.

As antologias de Nelson de Oliveira, Ítalo Moriconi e Manuel da Costa Pinto são, de certa forma, uma tentativa de situar a produção literária brasileira contemporânea. A escolha dos escritores e dos textos selecionados quase sempre se justifica pelo reconhecimento dos “melhores”, contudo os critérios não ficam claros, são turvos os parâmetros de compreensão daquilo que se considera como “melhor”, revelam muito mais a imprecisão do termo e o juízo autoritário quanto às escolhas. No entanto, antologias como essas são válidas pelos riscos que correm, por contribuírem com o debate a respeito da importância dos autores e das obras, por divulgarem os nomes dos escritores e de suas obras.

Na conhecida *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi chama a atenção para a elasticidade e a falta de precisão do termo “contemporâneo”. Segundo ele, o emprego do termo “costuma trair a geração de quem o emprega. Por isso, é boa praxe dos historiadores justificar as datas com que balizam o tempo, frisando a importância dos eventos que a elas se acham ligadas” (2009, p. 409). Em *Contemporâneos, expressões da literatura brasileira no século XXI*, Beatriz Resende situa a literatura contemporânea a partir da metade dos anos 1990 e constata três características pertinentes à literatura produzida a partir desse período: a fertilidade, a qualidade e a multiplicidade.

Ao analisar as publicações literárias, o surgimento de escritores e editoras, ela observa que nunca se escreveu tanto quanto na atualidade, vozes que “surgem a partir de espaços que até recentemente estavam afastados do universo literário” (RESENDE, 2008, p. 17). Ao diagnosticar a qualidade dessa literatura, a pesquisadora evidencia outras características, tais como: a experimentação, a escrita cuidadosa, o domínio das possibilidades sintáticas e a erudição. A multiplicidade, terceira característica, segundo ela,

“se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor” (RESENDE, 2008, p. 18).

Viu-se nas últimas décadas o surgimento de vários autores que vão se consolidando como representativos; dentre eles destacam-se Milton Hatoum, Fernando Bonassi, Marçal Aquino, Chico Buarque, Bernardo Carvalho, João Anzanello Carrascoza, Patrícia Melo, Flávio Carneiro, Adriana Lunardi, Paulo Lins, Nelson de Oliveira, André Sant’Anna, Marcelo Mirisola, Adriana Lisboa e Marcelino Freire. Esses escritores cujas trajetórias se deram a partir do final dos anos 1980 até o final dos anos 1990, são exemplos de como as formas narrativas são experimentadas de modos distintos na contemporaneidade, principalmente pela variedade de temas e diversidade de linguagens que trazem. A ideia de “movimento literário” ou “filiação estética” tal como se verificou na literatura produzida no século XIX e meados do século XX já não se aplica nesse contexto literário, sobretudo a partir dos anos 1980, em que a ideia de projeto estético ou político já não existe.

A fluência de nomes que irão surgir ainda nos anos 2000 está em concordância com a ideia de “fertilidade” defendida por Beatriz Resende (2008). Contudo, das suas constatações, a “multiplicidade” é a mais significativa, sobretudo por fazer referência àquilo que boa parte da crítica especializada reconhece como sendo um traço distintivo dessa literatura; outros pesquisadores utilizam, ainda, os termos “heterogeneidade”, “diversidade” ou “pluralidade”, ao se referirem à literatura contemporânea. No entanto, tais termos mostram-se imprecisos e, como se sabe, também já foram utilizados no passado para se referir à produção literária de alguns escritores, como os modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, por exemplo. *Eles eram muitos cavalos* funciona como exemplo de como a “multiplicidade” (de temas e linguagens) é incorporada à narrativa. A diluição de fronteiras entre prosa e poesia, de certo modo, exige, por parte da crítica literária, uma maior atenção quanto às categorias teóricas.

Para Karl Erik Schøllhammer, os procedimentos estéticos verificados na prosa contemporânea de escritores como Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Marçal Aquino, Nelson de Oliveira, Fernando Bonassi e outros, expressam a “urgência de falar sobre e com o real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15). Segundo ele, a partir da produção literária desses escritores, observa-se uma “reinvenção do realismo” que visa à produção de impacto sobre uma determinada realidade.

A experimentação formal de *Eles eram muitos cavalos* incide sobre questões políticas, apontando uma compreensão de arte e literatura comprometida com uma condição histórica imersa em desajustes. O uso da fragmentação como recurso estético indica a condição em que se encontra o indivíduo na contemporaneidade. Pela fragmentação transgride-se a forma narrativa tradicional e desenha-se a realidade social dos sobreviventes anônimos de São Paulo. Pela fragmentação, Ruffato incide sobre os modos de leitura, permite pensar acerca das teorias dos gêneros literários e as possibilidades de representação na contemporaneidade.

Como dito, o livro compõe-se da junção de textos curtos, fragmentos carregados de intertextualidade, esvaziados da ideia de originalidade e próximos de uma noção de texto que atua enquanto campo de citações. A profusão de vozes que adentra propositadamente a narrativa abre espaço para que sentidos sejam dados também pelo leitor. A ideia de mão por trás da narrativa inexistente e os sentidos são construídos a partir da observação das vozes das personagens, daquilo que é dito e daquilo que não se consegue dizer.

Vozes narrativas se multiplicam ao longo dos textos e as histórias passam a ser entrevistas muito mais pelas personagens que pelos narradores convencionais. Para marcar a fala das personagens utilizam-se o hífen, o itálico, o negrito, as letras maiúsculas e minúsculas, ora tudo se mistura e, como resultado desse emaranhado de falas, tem-se um discurso totalmente polifônico. Nos fragmentos ruffatianos tematizam-se aquilo que aflige o ser humano no espaço da metrópole. Contudo, não se aponta saída, fica a constatação de uma realidade excessiva, perturbadora, fragmentada. Beatriz Resende (2008) reconhece que há na literatura contemporânea uma espécie de “presentificação”, ou seja, uma urgência em se relacionar com o presente, verificado nos aspectos formais e nas formas textuais curtas. Para Schøllhammer,

Tanto na literatura quanto nas artes visuais, assistimos a uma preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo nas artes plásticas em lugar da questão representativa. (SCHØLLHAMMER, 2002, p.78)

O excerto acima evidencia a recorrência do tempo presente pela literatura contemporânea e o “compromisso” dessa mesma literatura com a realidade. O “retorno” do realismo é, segundo muitos teóricos, um traço marcante da produção literária do presente, verificada, sobretudo, na prosa de escritores que abordam a violência, como, por exemplo, Bernardo Carvalho, Paulo Lins, Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Luiz Ruffato. Esse diagnóstico, de certo modo, corresponde à ideia de literatura comprometida socialmente, visto que se expressa por meio do texto uma crítica às condições socio-históricas do tempo presente. No entanto, esse compromisso distancia-se do engajamento político e social verificado em épocas anteriores, como, por exemplo, na literatura dos anos 1960. O “novo” realismo evidenciado pela crítica contemporânea está ligado a uma construção performática da linguagem e uma incorporação estética da realidade à obra, não se tratando, portanto, de mera crítica à ou representação da realidade, mas, como afirma Schøllhammer, de uma “articulação de uma determinada realidade em consequência direta da escrita e do impacto produzido por sua gestão” (2009, p. 173).

Ao refletir sobre as formas do realismo brasileiro, em “De dois bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro”, Tânia Pellegrini relembra que, historicamente, o realismo serviu para “reproduzir” as configurações da sociedade em um determinado período. Sobre as formas distintas do realismo brasileiro, observa a autora:

O que se modificou aos poucos, ao longo do tempo, foram as posturas e os métodos adotados pelos criadores, os traços mentais e afetivos que imprimiram às obras, a escolha e a disposição dos detalhes da vida cotidiana observados, em suma, a organização e articulação coerentes dos materiais representados, consubstanciando uma interrelação dialética entre indivíduo e sociedade, em cada momento. Especificamente no Brasil, o Realismo vem acompanhando, em longo percurso e com modificações significantes, as alterações da sociedade e de regimes políticos, que passaram da aparente circunscrição e conservadorismo do império agrícola às agitações industriais modernistas, para atravessar depois duas ditaduras “modernizantes” e ingressar, com a volta da democracia, na era do livre mercado e da imagem eletrônica. (PELLEGRINI, 2012, p. 38)

O realismo literário, de certa forma, acompanha as transformações da sociedade. O modo como escritores “representam” a realidade incide diretamente sobre questões políticas e ideológicas. Das considerações de Tânia Pellegrini, depreende-se que o “novo” realismo se detém em realidades sociais específicas, ajusta-se ao tempo presente e assume os seus impasses. Por meio de uma estetização da linguagem, autores como Luiz Ruffato

propõem uma experiência com a realidade narrada, distanciam-se do realismo histórico e da ideia clássica de representação objetiva, trazem ao texto “novos” modos de ver e sentir na contemporaneidade. No terceiro capítulo desta dissertação, essas questões serão retomadas a partir da análise dos fragmentos do livro.

## **ELES ERAM MUITOS CAVALOS E A RUPTURA DOS GÊNEROS**

*O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.*  
(Walter Benjamin)

Luiz Ruffato, ao falar sobre a sua trajetória literária e a concepção do livro *Eles eram muitos cavalos*, confessou o desejo de não escrever um romance nos moldes tradicionais que, segundo ele, é a forma “criada e pensada para expressar uma visão de mundo burguesa”<sup>9</sup>. *Eles eram muitos cavalos* foi entregue à editora como romance, porém, não foi aceito como tal; pouco tempo depois, o livro ganhou importantes prêmios na categoria romance. Esses modos distintos – do escritor, do editor e da crítica – de conceber o texto sugerem que a forma literária na contemporaneidade assume novas feições.

Uma das características mais significativas da produção narrativa brasileira contemporânea, como evidencia parte da crítica especializada, é a forma híbrida e fragmentada na composição do texto literário. Neste trabalho, por narrativas híbridas compreendem-se os textos que rompem a categoria clássica da tripartição dos gêneros, que diluem os limites entre prosa e poesia, conto e romance, que mesclam os discursos (literários e não literários) e cruzam as fronteiras temporais e espaciais, que aproximam formas artísticas diversas (pintura, música, fotografia, cinema) e não obedecem à linearidade, colocando-se muitas vezes como formas textuais inacabadas. Essa dificuldade de enquadramento do texto ganha força ainda mais pela escrita fragmentada, pela perspectiva lacunar que os textos, excessivamente curtos, apresentam.

Poder-se-ia dizer que a escrita contemporânea é marcada pela fragmentação e hibridização dos gêneros, pelo menos é o que evidenciam muitos dos livros publicados nas últimas décadas. Em *Eles eram muitos cavalos* esses procedimentos são exarcebados; sugerem um modo de lidar com as questões do “agora”, põem em questão a aproximação com as realidades narradas, inserindo no próprio texto as marcas do presente. Neste capítulo, observar-se-á a recorrência da hibridização e da fragmentação na prosa contemporânea, verificando que os procedimentos de escrita utilizados por Luiz Ruffato são recorrentes na escrita de outros escritores. Pela análise de três textos de *Eles eram muitos cavalos* serão observados os modos como esses procedimentos se apresentam no livro. A escolha desses textos deu-se, sobretudo, pela perspectiva extrema com que o

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida ao Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, em setembro de 2011. Disponível em: <http://issuu.com/bibliotecapr/docs/candido2/8>. Acesso em: 01.09.2014.

caráter estético se apresenta. As postulações de Néstor Garcia Canclini, nos livros *Culturas Híbridas* e *Consumidores e Cidadãos*, auxiliarão as análises.

## 2.1. Hibridismo e fragmentação na literatura moderna

Desde Platão o conceito de gênero literário passou por distintas variações históricas. Em *Arte Poética*, texto básico de fundamentação dos gêneros, Aristóteles fez duas distinções: a imitação narrativa e a imitação dramática. A poesia lírica somente passou a ser considerada gênero literário tempos depois, influenciada pelas postulações de Horácio, dando início à compreensão tripartida da literatura: lírica, épica e dramática.

O conceito de gêneros mostrou-se problemático ao longo dos tempos, pois, de certa forma, os critérios de classificação sempre foram subjetivos. Porém, a compreensão de gênero como categoria que sofre alterações é recente. Todorov (1980, p. 44), ao discorrer sobre as transformações dos gêneros literários, observa que “não foram os gêneros que desapareceram, mas os gêneros-do-passado que foram substituídos por outros. Já não se fala de poesia e de prosa, de testemunho e de ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo”.

A produção literária que se inscreve a partir da modernidade rompeu com a rigidez dos limites da tripartição clássica dos gêneros e admitiu que a obra literária pertencesse a um determinado gênero e conjugasse em si também as características dos demais. Em 1855, com as *Flores do mal*, Charles Baudelaire ampliou os horizontes da literatura ao romper com a tradição romântica e a subjetividade exagerada. Os textos curtos com ausência de métrica ou rima e com forte densidade poética influenciaram significativamente a produção literária moderna. *Pequenos poemas em prosa*, livro publicado em 1869, confirma no próprio título a perspectiva híbrida do texto. Segundo Walter Benjamin (1989, p. 97), o estilo do poeta francês resulta da junção de dois estilos, o literário de Racine e o jornalístico do Segundo Império.

No texto intitulado “Pessoa de todos (os) nós”, Leyla Perrone-Moisés (2000) procede à análise do *Livro do desassossego* e observa inúmeras faces na escrita do poeta português Fernando Pessoa. Segundo ela, o livro conjuga em si as marcas da literatura ocidental desde o romantismo alemão, passando pelo decadentismo do fim do século XIX, até as invenções verbais e sintáticas do século XX. Esse diagnóstico evidencia não apenas



o aspecto moderno do texto, a diversidade de recursos estilísticos e a proximidade entre prosa e poesia; aponta também para uma compreensão híbrida do texto literário.

No ensaio *Ruptura dos gêneros na América Latina*, Haroldo de Campos dedica-se à questão dos gêneros literários a partir do reconhecimento de textos brasileiros e latino-americanos que, segundo ele, apresentavam-se como inovadores. *Guesa Errante*, o poema escrito por Sousândrade entre os anos de 1858 e 1888, surge como exemplo de texto que traz em si experimentações modernas e vanguardistas. Haroldo de Campos situa o início da dissolução dos gêneros na Inglaterra, na segunda metade do século XIX. Para ele, ao trazer para a poesia os elementos da linguagem prosaica e conversacional, diminuía-se os limites que separavam os gêneros literários:

O hibridismo dos gêneros surge no contexto da revolução industrial que se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge o seu auge, com o nascimento da grande indústria, na segunda metade do século XIX, passa a se confundir também com o hibridismo dos media, e a se alimentar ele. A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. (CAMPOS, 1977. p. 15-16)

Na literatura brasileira moderna, a forma híbrida de composição do texto narrativo foi experimentada pelo desejo de renovação artística e literária que pairava nos anos 1920. Na apresentação do romance *Serafim Ponte Grande*, Haroldo de Campos (2005) destaca que Oswald de Andrade fez uso de vários recursos a fim de abolir as fronteiras entre prosa e poesia. *Serafim Ponte Grande* foi publicado em 1933, antes disso, em 1924, a narrativa fragmentada de *Memórias sentimentais de João Miramar* já anunciava o desejo de Oswald de Andrade em compor um romance revolucionário a partir da mescla de gêneros, do rompimento dos discursos, capítulos curtos e nítida aproximação da prosa e poesia.

Pela hibridização do texto Mário de Andrade expôs em *Macunaíma* as identidades do povo brasileiro, situadas em um período de mudanças produzidas pelo surgimento da industrialização dos centros urbanos, especialmente São Paulo que, apesar da chegada da indústria, ainda conservava ares de cidade provinciana. O anti-herói Macunaíma concentra em si a própria noção de híbrido, as transformações (índio, negro, branco, bicho, pedra, inseto) pelas quais o herói sem nenhum caráter passou condensam simbolicamente os elementos que compõem a nossa brasilidade (fauna, flora, costumes, hábitos, linguagens, lendas, folclore, cultura indígena). A hibridização pode ser percebida também na indefinição do tempo e do espaço, na ausência de fronteiras, nos deslocamentos

geográficos, no modo mágico como o personagem transita de uma região para outra, tornando próximos o rural e o urbano, a selva e a cidade, o centro e a periferia.

A ausência de pureza no que diz respeito aos gêneros literários é um dos traços característicos da obra de Carlos Drummond de Andrade. Os seus textos apresentam a habilidade do poeta em transitar entre um gênero e outro, produzindo uma obra poética e prosaica que assume aspectos formais variados. “Operário do mar”, texto presente em *Sentimento do mundo*, terceiro livro de poemas de Drummond, publicado em 1940, assim como tantos outros poemas, ilustra bem o modo como o escritor conjuga no mesmo texto prosa e poesia:

Na rua passa um operário. Como vai firme! Não tem blusa. No conto, no drama, no discurso político, a dor do operário está na sua blusa azul, de pano grosso, nas mãos grossas, nos pés enormes, nos desconfortos enormes. Esse é um homem comum, apenas mais escuro que os outros, e com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos. Para onde vai ele, pisando assim tão firme? Não sei. A fábrica ficou lá atrás. Adiante é só o campo, com algumas árvores, o grande anúncio de gasolina americana e os fios, os fios, os fios. (DRUMMOND, 2000, p.23)

O texto com voz narrativa que acompanha na rua um operário de cor mais escura que os outros “com uma significação estranha no corpo, que carrega desígnios e segredos”, poderia ser perfeitamente classificado como poema, poema em prosa, prosa poética ou, ainda, crônica poética. Ao aproximar linguagens, Drummond evidencia exatamente a impossibilidade de um enquadramento do texto em uma categoria específica. A dimensão poética entrelaça gêneros e efetua a liberdade de formas e linguagens que caracterizou a produção literária depois da Semana de Arte Moderna, em 1922.

O contato com as vanguardas do começo do século XX, aliado ao interesse de romper com o cânone e promover uma renovação da literatura, contribuiu para que escritores como Oswald de Andrade e Mário de Andrade concebessem romances que se distanciavam da forma tradicional. A radicalização dos procedimentos estéticos em *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Macunaíma*, por exemplo, representa o esforço de seus autores em busca de uma renovação da linguagem literária, a partir da desconstrução da forma tradicional e do exercício de novas formas de expressão. Logo, esses romances colocam-se em sintonia com as concepções estéticas do período:

Só isso? Não. Não nos limitamos somente a banir da gaiola das rimas o fetiche ‘femina’ nem a rechaçar para a montanha a tropa olímpica dos deuses. Queremos libertar a poesia do presídio canoro das fórmulas acadêmicas, dar elasticidade e amplitude aos processos técnicos, para que a idéia se transubstancie, sintética e livre, na carne fresca do Verbo, sem deitá-la, antes, no leito de Procusto dos tratados de versificação. (PICCHIA in TELLES, 1972, p.178)

Os novos ideais da primeira fase modernista (1922 – 1930), concebida por Mário de Andrade como a “fase da destruição”, foram incorporados ao texto de Oswald em sua perspectiva mais radical. Em seu texto configuram-se os diversos traços que nortearam o modernismo brasileiro. Sobre a linguagem utilizada em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Haroldo de Campos contribui com a seguinte análise:

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental de Oswald dos anos 20, com sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo. (CAMPOS In: ANDRADE, 1997, p. 30)

A literatura de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, assim como a de Manuel Bandeira, Raul Bopp, Cassiano Ricardo e Antônio de Alcântara Machado, escritores da primeira fase modernista, está imbuída do compromisso de renovação estética. A linguagem assume novos contornos a fim de romper com a tradição literária parnasiana e simbolista. A arte experimental desse primeiro período, influenciada pelas vanguardas europeias e pelos manifestos nacionalistas (Pau-Brasil, Antropofagia, Verde-Amarelismo e Anta), foi importante para romper com os padrões literários vigentes e definir os novos rumos da literatura brasileira. Nessa fase, a radicalização quanto aos aspectos estilísticos e formais – o uso de gírias e da oralidade, a sintaxe irregular e a linguagem sintética, a presença da paródia, do humor e ironia, o verso livre – afirmava a defesa da liberdade de criação e o interesse em deixar para trás as estruturas literárias do passado. Para Antônio Cândido (2010, p. 87-88), os modernistas “passaram por cima das distinções entre os gêneros, injetando poesia e insólito na narrativa em prosa, abandonando as formas poéticas regulares, misturando documento e fantasia, lógica e absurdo”. As inovações literárias assumiam, portanto, o caráter destrutivo das marcas antigas e a busca da liberdade nas formas e nos conteúdos.

Muitos desses recursos tiveram continuidade a literatura contemporânea, ainda que se possa dizer que de forma distinta e, muitas vezes, descontínua. De modo especial, o livro *Eles eram muitos cavalos* recupera procedimentos estéticos adotados por escritores como Oswald e Mário, principalmente no que diz respeito à escrita híbrida e fragmentada. No entanto, como se verificará mais adiante, as intenções quanto ao uso desses procedimentos pela literatura contemporânea distanciam-se das intenções modernistas, cuja finalidade maior era desfazer as marcas do passado.

## 2.2. Hibridismo e fragmentação na literatura contemporânea

O conceito de hibridização tem lugar de destaque nos trabalhos de Néstor Garcia Canclini<sup>10</sup>. Os seus estudos observam no contexto da América Latina as transformações da sociedade atual, a interferência do capitalismo e as relações de consumo entendidas como um processo social e cultural. Por hibridismo cultural definem-se os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2011, p. XIX). A combinação dessas práticas ocorre de modo não planejado, como resultado de processos migratórios, intercâmbio econômico ou comunicacional.

O rompimento das barreiras que antes separavam o moderno e o tradicional, o popular e o erudito, o urbano e o rural é, segundo Canclini (2011), responsável por formar culturas híbridas. A reformulação da sociedade a partir dessas rupturas e da miscigenação de diferentes traços culturais, da globalização e da facilidade de acesso às mídias resulta em uma nova cultura, novos modos de perceber os lugares e as identidades; como exemplo de práticas híbridas, o antropólogo cita o uso do *spanglish* por imigrantes que habitam comunidades latinas dos Estados Unidos, observado como um processo espontâneo, tão natural quanto a influência do árabe sobre o castelhano ou do latim sobre o espanhol e o inglês.

Há implicações políticas no conceito de hibridismo desenvolvido pelo autor, sobretudo se levarmos em consideração que nas relações culturais identificam-se relações

---

<sup>10</sup> Antropólogo argentino cujos trabalhos focalizam as relações entre estética, arte, antropologia, estratégias criativas e redes culturais. Em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* estuda a hibridização latino-americana, trata das manifestações artísticas, dos conceitos de pós-modernidade e das transformações ocasionadas pelas tecnologias. É autor ainda dos livros *A globalização imaginada*, *Consumidores e cidadãos* e *Diferentes, desiguais e desconectados*.

de poder. Para ele, somos todos herdeiros de uma cultura híbrida. Os quadrinhos e a arte dos grafites surgem como exemplos da expansão de gêneros impuros, são exemplos de arte e literatura que produzem o rompimento das divisões e a presença de uma narrativa híbrida; os produtos culturais massivos, aqueles ligados à indústria cultural, constituem-se também em exemplos de gêneros impuros.

Uma rápida reflexão sobre a produção cultural do presente possibilita perceber a recorrência de práticas híbridas. Na música popular brasileira, por exemplo, a mistura de gêneros tem sido uma constância, desde a bossa nova de João Gilberto e Tom Jobim, ao mesclar elementos do samba e do *jazz*, passando pelo samba-rock dos anos 1970 que localizou no samba de gafieira e no *rock and roll* os elementos necessários para compor um novo estilo musical, até chegar ao sertanejo universitário dos anos 1990, cuja diversidade de instrumentos (sanfona, guitarra, baixo, bateria, metais e percussão) possibilitou a criação de ritmos e estilos muito além do sertanejo de viola e violão dos anos 1920.

Na Trigésima Bienal de Arte de São Paulo, intitulada “A iminência das poéticas”, em alguns pavilhões as obras foram expostas sem que houvesse uma sequência linear dos artistas, compreensões modernas podiam ser vistas ao lado de criações radicais possibilitando uma significação aberta, capaz de reconhecer na diversidade poética o vínculo entre uma obra e outra, entre um artista e outro. A dimensão híbrida da Bienal pôde ser observada no modo como distintas linguagens conversavam no mesmo espaço – música, fotografia, vídeo, escultura, pintura – lado a lado, possibilitando múltiplos sentidos, evocando mesmo a ideia da iminência: dos sentidos, das inquietações, das experiências. As distintas percepções artísticas conduziam à iminência das poéticas. Seja nas artes plásticas, na música ou na literatura, a perspectiva híbrida sugere o poder de transformação da arte, a capacidade de se reinventar e ampliar os horizontes.

Frequentemente, formas textuais híbridas são experimentadas pelos escritores contemporâneos. Isso é o que se observa, por exemplo, na obra de Arnaldo Antunes, cujo fazer literário dá-se pelo apoio em suportes variados e pela incorporação de linguagens que interagem umas com as outras. Desde “*Ou e*”, livro que inicia a sua trajetória poética, em 1983, nota-se o diálogo do poeta com diferentes vertentes literárias (clássica, moderna, tropicalista, concreta) e evidencia-se a proximidade entre linguagem verbal e não verbal. A produção poética do escritor possibilita uma compreensão do hibridismo como um importante recurso de criação artística na contemporaneidade, uma consciência de

linguagem em que tudo se integra e desintegra. A presença do hibridismo no projeto poético do escritor pode ser justificada, ainda, pelo constante diálogo com outras vozes literárias e artísticas, como observa o escritor Nuno Ramos ao analisar *Ou e*. Para Nuno, o livro é resultado de outros textos, do entrecruzamento de diferentes vozes: Höelderlin, Haroldo de Campos, Flaubert, Mick Jagger, Blake e Pagu<sup>11</sup>. A presença dessas vozes abre espaços para muitos caminhos, modos distintos de conceber o texto; a construção dos sentidos não se apoia em fronteiras, não obedece à rigidez formal, tampouco a uma linguagem única. Pela diversidade de formas e linguagens (poesia, poesia visual, música, vídeo-poema) Arnaldo Antunes promove significados diversos; sinaliza que a construção dos sentidos reside na permeabilidade dos gêneros e no contato entre linguagens.

*Ó*, de Nuno Ramos, livro vencedor do Prêmio Portugal Telecom de Literatura em 2009, também escapa a qualquer forma de enquadramento. O texto é carregado de sensorialidade e sugere tratar-se de um livro de ensaios, contudo, são ensaios, crônicas, aforismos, prosa e poesia. O poeta Fabiano Calixto afirma que “Nuno abre, com o mais afiado bisturi, a carne da linguagem e examina seu tecido infecto de lirismo e brutalidade, de frio e calor, de extremos incalculáveis”<sup>12</sup>. Trata-se, na visão de Fabiano Calixto, de “um pequeno volume de textos indefiníveis” que se coloca, antes de qualquer coisa, “num lugar extremamente difícil – o contemporâneo”. Em entrevista a revista Cult, Nuno Ramos admite que “gostaria de ter vozes diferentes, que acessassem coisas diferentes”. De certo modo, essa revelação direciona um pouco de luz sobre os seus textos, à transição dos gêneros e às ramificações de sentidos que *Ó* apresenta.

*As confissões de Ralfo – uma autobiografia imaginária* é o livro de estreia de Sergio Sant’Anna como romancista. Publicado em 1975, o livro situa-se em um lugar de difícil classificação. Dividido em capítulos autônomos, *As confissões de Ralfo* é um desafio aos modelos estéticos tradicionais, seja pela fragmentação do texto e construção de capítulos independentes, seja pela imbricação dos gêneros narrativo, dramático e lírico que ampliam os sentidos do texto e afastam a ideia de discurso único. A multiplicidade de linguagens e gêneros literários do texto está em consonância com o próprio personagem Ralfo que, ao longo do romance, assume distintos papéis.

<sup>11</sup> Disponível em: [http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec\\_textos\\_list.php?page=3&id=67](http://www.arnaldoantunes.com.br/new/sec_textos_list.php?page=3&id=67) Acesso em 08.08.2014.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2008/12/nuno-ramos.html>. Acesso em 28.07.2014.

*Mínimos, múltiplos, comuns*, do escritor João Gilberto Noll, é composto pela junção de 338 fragmentos textuais publicados no jornal Folha de São Paulo, de 1998 a 2001. Os microtextos, divididos em grupos e subgrupos, indicam uma obra singular e com infinitas possibilidades de interpretações. Wagner Carelli, no prefácio do livro, classifica os textos como “romance mínimo”, parte da crítica especializada classifica-os como “microcontos”, outra parte afirma tratar-se de “prosa poética” e o próprio Noll, em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, em julho de 2003, chama-os de “microcontos poemáticos” ou, ainda, “instantes ficcionais”<sup>13</sup>. Na mesma entrevista, Noll faz a seguinte afirmação: “a minha nova tendência, se existe, está inteira aí: num franco hibridismo entre prosa e poesia. Uma utopia da própria linguagem. No próprio querer a literatura além dos gêneros”.

*Ou e, Ó, As confissões de Ralfo* e os *Mínimos, múltiplos, comuns*, colocam em evidência a pluralidade das formas, a capacidade de reinvenção da literatura a partir de novas estratégias formais e temáticas. As múltiplas possibilidades de expressão do texto indicam para o modo como a linguagem e como a própria literatura são reinventadas na contemporaneidade. Arnaldo Antunes, Nuno Ramos, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll são escritores cujas obras experimentam a mescla de gêneros; no entanto uma rápida leitura de livros publicados nos últimos anos é suficiente para revelar que o hibridismo é uma característica que se faz presente na obra de muitos outros escritores contemporâneos. Em entrevista concedida em 2012, Luiz Ruffato faz uma observação acerca da proximidade entre literatura e outras artes:

Acho que a literatura sempre foi uma arte em diálogo com outras artes. Se atentarmos, veremos que a literatura se insere em todos os grandes movimentos estéticos, particularmente com as artes plásticas. É natural, portanto, que hoje, quando se discute o hibridismo de gêneros, a interrelação, a interpenetração, a literatura seja parte fundamental, não só influenciando, mas também sendo influenciada pelas outras artes e, como novidade, pelas outras tecnologias (como a internet, por exemplo).<sup>14</sup>

Como procedimentos estéticos, a hibridização e a fragmentação estão presentes no texto de *Eles eram muitos cavalos* assim como se fazem presentes nos textos de diversos escritores, dentre eles os aqui já citados – Arnaldo Antunes, Nuno Ramos, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll. Contudo, é válido salientar que, em cada um desses

<sup>13</sup> Disponível em: [http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev\\_mmc.htm](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrev_mmc.htm). Acesso em 01.08.2014

<sup>14</sup> Disponível em: <http://interrogacao.com.br/2010/05/entrevista-luiz-ruffato/>. Acesso em 02.08.2014.

escritores, os procedimentos não ocorrem do mesmo modo. A narrativa curta e fragmentada e a mescla de gêneros textuais e linguagens aparecem de modos diversos e cumprem papéis distintos. O que esses recursos dizem sobre o presente ou, ainda, o que dizem sobre a própria literatura é algo que parece relevante. Compreendida como prática social e não apenas como código, a escrita poderá refletir o próprio tempo, o esgarçamento das relações inseridas no contexto das tecnologias e das comunicações virtuais.

Segundo Canclini, a hibridação está relacionada ao intercâmbio e mesclas culturais, processos que fomentam o acesso de culturas ao repertório de outras. Nesse sentido, a hibridação sempre ocorreu, na medida em que há contato entre culturas e uma toma elementos da outra. Canclini aplicou o termo híbrido também aos estudos de expressões artísticas e literárias. Pouco a pouco, a expressão passou a ser utilizada em áreas de estudos distintas, espécie de metáfora que expressa a mescla de culturas. Nesta dissertação, o pensamento do autor é importante para discutir cultura urbana e heterogeneidade cultural na contemporaneidade. Na literatura, o termo híbrido refere-se, geralmente, à mistura de gêneros, formas discursivas e linguagens. Esses deslocamentos de fronteiras são recorrentes na produção literária contemporânea e apontam para posicionamentos políticos e estéticos que redirecionam os sentidos tanto do texto quanto da noção de literatura. O texto intitulado “Assim” dá uma dimensão do modo como essas misturas ocorrem nos fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*:

## 16. assim:

São pequenos lagos azuis (ninhos de cegonha acomodados nas chaminés de) piscina o notebook os dedos direitos ciscam o nó da (nós dois, galeria vittorio emmanuele, milão, lembra?) a barra cinza do horizonte (podre, o ar) *vista de cima são paulo até que não é assim tão*

- vai chegar um dia em que não vamos mais poder sair de casa

- mas já não vivemos em guetos?

*a violência*

(johannesbusgo, conhece?,

*feia tão suja tão*

à noite não se pode sair do)

*perigosa*

entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir contribuições pra campanha

são dóceis, são afáveis. a contrapartida... autorama (:chamariz a menina – mostra pra mim

deixa eu ver não conto pra) hélices o rio (podre, as águas)

**(eu sei, também odeio escândalo, mas você)**

- não sou insensível à questão social *irreconhecível o centro da cidade hordas de*

*camelôs batedores de carteira homens-sanduíches cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro*

*de a mão os cabelos ralos percorre (minha mãe punha luvas, chapéu, salto alto para passear no*

**viaduto do chá, eu, menino, pequenininho mesmo, corria na)** este é o país do futuro? deus é

brasileiro? onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia



onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados?

- o jipe atravessado no meio da rua o ferreira deu uma freada os seguranças vinham atrás saíram atirando o ferreira deu ré fugimos pela contramão passei uma semana à base de *são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (você e seus quatrocentos anos! vão se)* fez é uma cidade magnífica os minaretes (podre, a cidade)

- a caçula em paris doutorando em arquitetura

- o do meio aqui mesmo na diretoria de compra você sabe o que ralo de qualquer empresa

- o mais velho com nossos sócios em nova iorque

O ministro vai assinar sim a portaria já está tudo (**você e suas**) a brisa da manhã acaricia a avenida paulista o heliponto incha sob (podre, esse país) *precisaríamos reinventar uma civilização* (RUFFATO, 2010, p. 35-36 – grifos conforme o original).

Walter Benjamin (1984, p. 108), em seu estudo sobre o drama barroco, assinala que “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo”. Essa ideia de estilhaços está nos seus textos como forma de pensar o homem do século XX e a posição do artista cujo olhar é resultado de uma realidade que só oferece ruínas. Benjamin alerta sobre a necessidade de atribuir sentido aos fragmentos, buscando um modo de compreendê-los a partir da sua montagem, pois nos fragmentos está o que sobrou da vida, a expressão de um mundo cindido. A poesia de Baudelaire é vista pelo filósofo como expressão da vida moderna e configuração dos anseios e estranhamentos da modernidade. Para que se compreendam os fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*, faz-se necessária a reorganização dos cacos, como propõe Benjamin. No entanto, o olhar do filósofo sobre os fragmentos é de alguém que enxerga na modernidade a impossibilidade de recuperar a totalidade da experiência humana. A ideia de integralidade inexistente no texto de Luiz Ruffato e, embora o texto apresente diversas possibilidades de interpretação, vê-se que a estética fragmentária é um modo de expressão artística e, principalmente, de perceber o contemporâneo. Para Adriano Davanço Quadrado, o livro constitui-se o exemplo perfeito de narrativas contemporâneas fragmentadas:

Talvez a característica mais presente —portanto mais perceptível— na literatura dos autores contemporâneos é o que chamaremos de fragmentação da narrativa. Isto significa que os textos que antes eram contínuos agora foram quebrados em fragmentos menores, muitas vezes independentes do conjunto. E não estamos falando de seleções de contos, mas de obras classificadas como novelas e romances. Exemplo perfeito é o livro *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. (QUADRADO, 2006, p. 63)

A experiência com pedaços da vida contemporânea dá-se pelos fragmentos. A escrita fragmentada de Luiz Ruffato está de acordo com as histórias narradas. Os

fragmentos – metáforas da vida – indicam que a cidade contemporânea não pode ser narrada de outro modo que não seja aquele. Hibridização e fragmentação do texto são um modo de expressão estilístico-formal, denotam, ainda, a relação ética com a escrita, como se o modo de ser da cidade, com suas realidades multiformes e fragmentadas, incidisse diretamente sobre o texto narrativo e determinasse o modo de ser da linguagem, em consonância com os tipos humanos verificados, com os valores e os comportamentos sociais. Nesse sentido, a relação texto e contexto torna-se tão importante para a compreensão do livro quanto as questões estilísticas, formais ou temáticas. Compreender as inquietações e oscilações da linguagem literária é um dos passos necessários para atribuir sentido ao texto. A hibridização está diretamente ligada à fragmentação do texto; pela fragmentação discursos são recortados e colados, compondo um mosaico de imagens e sentidos.

“Assim” é um pedaço da vida: de São Paulo, de pobres e ricos. E o fato de ser um “pedaço” não é garantia de homogeneidade. O texto e a vida, embora fragmentados, são construídos pela mistura, pela não linearidade, pelo contato com o outro, pela soma dos contrastes. A complexidade da vida, das relações humanas, perpassa pela complexidade do texto. O caos do cenário urbano é registrado nos artifícios de uma linguagem que assume as características de uma realidade partida.

As transgressões estilísticas e formais no texto 16 – ausência de letras maiúsculas, interrupções sintáticas, pontuação irregular, sobreposição das vozes, alternância da fonte do texto (*Times New Roman* e *Arial*), uso do itálico e negrito, caracteres com tamanhos variados, recuos, diálogos rápidos e com interrupções abruptas – apontam para um cotidiano que também se apresenta desse modo: caótico, confuso, cindido. Em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, Ruffato admite a intenção de promover uma linguagem que se aproximasse desse cenário urbano:

Por exemplo, a insistência da construção de capítulos estanques, que significariam a precariedade, a falta de permeabilidade das relações sociais. A precariedade das falas das pessoas, que não conseguem se comunicar, porque a comunicação é efêmera em São Paulo. A precariedade da arquitetura da cidade, a precariedade da arquitetura do romance, a precariedade do próprio espaço urbano.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-luiz-rufato/>. Acesso em 01.06.2014

A fala de Luiz Ruffato destrincha a intencionalidade quanto ao uso dos procedimentos estéticos e coloca a questão política como algo que se atrela à questão formal. A compreensão de uma linguagem precária que se aproxima das relações nos centros urbanos corrobora com a ideia de sujeito fragmentado. Essa perspectiva dos sujeitos, das relações, dos espaços, está em consonância com a metáfora dos “tempos líquidos” promovida por Zygmunt Bauman (2007) ao falar da fragilidade das relações na pós-modernidade, um tempo onde nada mais é sólido, onde “conecta-se” e “desconecta-se” das relações com a facilidade de um clique.

“Assim” traz as marcas da precariedade: da cidade, do romance, das relações. O olhar que observa São Paulo de cima identifica uma “gente desenraizada e sem amor à pátria” e atribui a essas mesmas pessoas a desordem do espaço, a irregularidade das ocupações urbanas. O olhar que sobrevoa a cidade flagra a beleza e a feiura de uma metrópole que muda de cara todos os dias. No texto, as vozes são diferenciadas pelos recursos tipográficos, manifestam valores e tecem críticas às transformações urbanas e ao modo como a cidade se apresenta, como se observa no trecho que evoca a imagem da mãe com o filho nos passeios ao Viaduto do Chá, região central de São Paulo. Essas recordações, carregadas de saudosismo, são logo interrompidas pelas aflições do tempo presente: *este é o país do futuro? deus é brasileiro?* Nos clichês dos questionamentos, as marcas da incerteza, a indicação de incômodos, críticas ao modo como os espaços foram ocupados, feitas por quem verifica atualmente uma favela onde antes tinha um manancial, uma cadeia no antigo espaço de uma escola, dormitórios minúsculos no lugar do prédio histórico. Para Canclini, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação; a metáfora do videoclipe é trazida por ele para discutir a desconstrução das ordens habituais e revelar a cidade formada pela junção de imagens descontínuas:

Como nos videoclipes, andar pela cidade é misturar músicas e relatos diversos na intimidade do carro com ruídos externos. Seguir a alternância de igrejas do século XVII com edifícios do XIX e de todas as décadas do XX, interrompida por gigantescas placas de publicidade onde se aglomeram os corpos esguios das modelos, os novos tipos de carros e os computadores recém-importados. Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se fez de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem. Para ser um bom leitor da vida urbana, há que se dobrar ao ritmo e gozar as visões efêmeras. (CANCLINI, 2011, p.156)

As teses de Canclini expõem a ausência de fronteiras, sugerem que os limites que antes separavam o erudito e o popular, o clássico e o moderno, estão cada vez menos

resistentes. É no espaço dos centros urbanos que Canclini observa que essas misturas se evidenciam com mais força. Logo, isso incide diretamente sobre a composição das identidades culturais nas metrópoles, formadas a partir das misturas, do contato com o outro, compreendidas como processo intercultural, formado pela junção de códigos distintos que se interpenetram e formam uma identidade “poliglota”. As identidades “híbridas” surgem como reflexos de “culturas híbridas”, no contexto da multiculturalidade, na intersecção de distintos elementos culturais, distanciando-se da ideia de homogeneidade cultural.

Em “Assim”, essas misturas características da cidade contemporânea são vislumbradas por meio do olhar de quem enxerga a vida do alto. As vozes representativas do texto são de grupos sociais prestigiados, de quem vê a cidade da cobertura de um edifício ou no voo de um helicóptero. De cima, identificam-se a horda de camelôs, os batedores de carteiras, os “homens-sanduíche”. No mesmo espaço, contrapõem-se realidades. Pelo fato de uns estarem no “alto” e outros “embaixo”, imagina-se que haja distância entre eles, no entanto a voz narrativa que registra o assalto a um carro de luxo confirma que essas realidades incidem umas sobre as outras, pois a violência é crônica e afeta todos, é o lugar de embates entre realidades que se opõem, insinuando que, lá embaixo, todos são vulneráveis, indistintamente.

De dentro do helicóptero confirma-se a decomposição do espaço urbano: a violência, a ocupação irregular, a segregação, os guetos, a sujeira e a ineficiência política das instituições públicas – “entra governo, sai governo, muda o quê? na hora de pedir contribuições pra campanha são dóceis, são afáveis. a contrapartida...” – grafadas com letras em destaque. Os contrastes sociais incidem diretamente sobre os modos de viver na cidade. Os abismos existentes entre essas realidades expõem a fragilidade dos limites que as separam. A imagem de São Paulo que o texto evoca assemelha-se à fotografia de outras cidades brasileiras, onde distintas realidades convivem lado a lado. “Assim” expõe os limites instáveis dessas realidades, a tensão do espaço urbano e das relações sociais; o fragmento afirma a cidade como palco das diferenças e dos conflitos, lugar onde práticas sociais se chocam.

O modo como a realidade se apresenta gera desconforto, assim como geram desconforto as interrupções discursivas, a sobreposição de diálogos e as imagens variadas. No texto, quebram-se os registros de falas para que uma nova imagem apareça e, desse modo, pouco a pouco, as imagens de um pedaço da cidade se formem, como se as lentes do

autor captassem imagens sucessivas, mas com intervalos entre elas. Esse espaço que separa uma imagem da outra é produzida pela fragmentação da linguagem e pela interrupção do discurso. Logo, esses procedimentos contribuem com a imagem da cidade comentada por Canclini: fragmentada, densa, efêmera.

Ao estabelecer contato com o tempo presente, fez-se imprescindível que Ruffato abandonasse as formas fixas de composição da narrativa. É inegável que o aparato tecnológico do presente e as modalidades de textos surgidas com a internet exerceram influências sobre a forma como o texto se apresenta. A dinamicidade dos gêneros literários presentes no livro faz lembrar a diversidade de textos a que somos expostos todos os dias: cartas, *blogs*, email, *chats*, jornais, anúncios, listas, cartazes, panfletos, orações etc. A mistura dos gêneros, juntamente com a fragmentação, constituem-se nos traços mais significativos do texto, fazendo compreender que, pela linguagem, *Eles eram muitos cavalos* traz marcas do presente, verifica a complexidade de São Paulo e reconhece a pluralidade como marca da sociedade contemporânea.

Em entrevista concedida em outubro de 2013, o escritor contemporâneo Ricardo Lísias afirma que “a linguagem é a ferramenta principal do escritor, sendo preciso buscar os melhores recursos e aplicá-los à questão discutida”<sup>16</sup>. É possível afirmar que Ruffato encontrou no hibridismo e na fragmentação os recursos formais adequados para narrar a cidade contemporânea. Tanto a fragmentação quanto a mistura de vozes e linguagens, contribuem com a estética realista presente no livro. Contudo, não é possível afirmar seguramente que a linguagem é simulacro da realidade ou que existe relação direta entre a linguagem definida no romance e a imagem que o autor tem da cidade. O que se pode dizer é que, pela linguagem, por meio de procedimentos clássicos e inovadores, Ruffato busca formas de se relacionar com o presente, construindo um romance tão plural quanto São Paulo. Em “A caminho”, por exemplo, é a própria arquitetura do texto, formada a partir de letras garrafais, fonte e caracteres variados, que sinaliza a respeito do personagem e sua condição social.

#### 4. A caminho

O Neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum tum-tum, sensuais as mãos deslizam no couro do

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2013/10/08/a-literatura-brasileira-contemporanea-nao-resiste-as-mazelas-da-sociedade-brasileira-mas-as-reproduz-entrevista-com-ricardo-lisias/>. Acesso em 01.08.2014

volante, tum-tum tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do Aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem de toda parte,

***mais neguim pra se fuder***

um metro e setenta e dois centímetros *está no certificado de alistamento militar* calça e camisa Giorgio Armani, perfume Polo borrifado no pescoço, sapatos italianos, escanhado, cabelo à máquina-dois, Rolex de ouro sob o tapete,

***mais neguim pra se fuder***

ela deve estar chegando, uma dessas estrelas que sobrevoam a estrada, a mulher o patrão

**compromisso inadiável em Brasília expliquei pra**

sim, claro, ele o trata como

**filho que gostaria de ter tido**

sim, claro, o filho *um babaca* o cocainômano desfila seus esteroides por mesas de boates e barzinhos – que já quebrou -, por rostos de leões-de-chácara e de garotas de programa – que já quebrou-, por máquinas de escrever de delegacias – que também já

**sim mas é meu filho**

e suborna a delegacia,

o delegado,

o dono da boate

as garotas de programa,

os leões de chácara,

**sim mas é meu filho**

(...)

há dois anos escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas tristes de muriaé cidade triste

há cinco anos vestia-se com as primeiras neves de fairfield ohio graças a uma bolsa do american fields ganha em concurso promovido pela loja Rotary club de muriaé cidade triste

há quanto anos arranhava suas incertezas no citibank  
suas incertezas no Citibank

há dois anos ganha dinheiro pro

***o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim***

há um ano cuida do caixa dois da corretora

***vai ficar tudo pros***

ela desembarca london-gatwick um anel adquirido na porto-bello road na palma da mão

**é seu**

*Londres como estava?*

tum-tum tum-tum tum-tum tum-tum

(RUFFATO, 2010, p. 11-12 – grifos conforme o original)

Poder-se-ia mesmo dizer que São Paulo é transformada em linguagem literária ou, ainda, que Luiz Ruffato constrói uma linguagem que não se exime do presente; imagens da cidade são construídas a partir da fragmentação (da vida, das identidades, da linguagem) e do cruzamento (de gêneros, de raças, de mundos, de visões). Como procedimento estético, a fragmentação possibilita modos distintos de experimentar a realidade, uma realidade que encontra espaço no texto curto, que já não comporta mais histórias cronológicas.

Ao processar no texto a lógica capitalista, Luiz Ruffato escolhe especulá-la pelas consequências nas subjetividades. Recria, assim, literariamente, o desejo do consumo, o

cultivo do dinheiro e da aparência a qualquer custo. Ao suscitar essas questões não está alheio à ideia de que “ao consumir também se pensa, se escolhe, se reelabora o sentido do social” (CANCLINI, 1999, p.54). Nesse sentido, consumir é um ato político, através dele posiciona-se socialmente e demarcam-se identidades.

O homem que usa Armani, Polo, Rolex e sapatos italianos é o mesmo que “escorria sua pálida magreza pelas poucas sombras das ruas tristes de Muriaé cidade triste”. As imagens do passado, associadas à tristeza e incerteza, confrontam-se com as do presente. Há uma confluência de realidades registradas a partir de *flashes*: a vida difícil em Muriaé, ascensão social e infração das normas, e, assim como no texto 16, as imagens surgem a partir das lacunas textuais, não há um fio que as conduza nem linearidade dos fatos. A fotografia que o texto permite dá-se pela compreensão dos desajustes do texto e da realidade.

A ideia de “precariedade” trazida por Ruffato, ao comentar sobre a concepção de *Eles eram muitos cavalos* a Heloisa Buarque de Hollanda, sugere uma compreensão do modo como os indivíduos são expostos também nesse texto: múltiplos, fragmentados, complexos; algo integrante da cultura e que, como tal, escolhe os seus pontos de questionamento, constituindo, assim, uma objeção à sociedade de consumo. A crítica à sociedade capitalista caracterizada pelo consumo excessivo é possivelmente o aspecto mais relevante. A referência às grifes serve não apenas para demarcar socialmente o lugar do personagem, é também um modo de construção crítica aos valores que pregam a necessidade do consumo como forma de integração social. Canclini (1999) busca uma compreensão do homem contemporâneo pela análise do consumo e do modo como ele opera na sociedade capitalista; para ele, as identidades estão ligadas ao que temos e ao que desejamos ter, nesse sentido o consumo constitui-se um fenômeno complexo, um modo de se posicionar no mundo, onde “consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e pelos modos de usá-lo” (CANCLINI, 1999, p. 79).

As grifes Polo, Giorgio Armani e Rolex estão atreladas simbolicamente ao prestígio. No texto, os itens de consumo não expressam a sua utilidade, é tão somente uma referência direta à supervalorização das “marcas”, contribuindo para demarcar socialmente o lugar de onde fala o personagem. Trazer para o texto o universo das grifes é uma alusão crítica ao espaço que o consumismo ocupa na sociedade. Utilizar esta ou outra camisa é uma forma de distinção social, é um modo de ostentar e demonstrar poder ou, como

observa Canclini (1999), um modo de assumir publicamente aquilo que se considera valioso.

“Neguim”, presente na frase “mais neguim pra se fuder”, enfatizada repetidamente ao longo do texto, pode ser compreendida como uma forma genérica de se referir a qualquer um, assim como fez Caetano Veloso na música “Neguinho”, uma referência explícita de que “neguinho” somos todos nós – “neguinho compra 3 TVs de plasma, um carro, um GPS e acha que é feliz. Neguinho também só quer saber de filme em shopping (...) neguinho que eu falo é nós”.<sup>17</sup> A linguagem aparentemente descompromissada de Luiz Ruffato é carregada de sentidos e crítica social, sobretudo, se pensar que o consumo na sociedade contemporânea cumpre diferentes papéis. O personagem que faz uso das grifes mostra-se como arquétipo da sociedade brasileira. Poderia ser qualquer um, independentemente da classe, raça ou religião; os bens de consumo no texto de Ruffato (anel, perfume, calça, relógio), assim como os relacionados na canção de Caetano (TV de plasma, carro, GPS, viagens) são a expressão do desejo que os objetos despertam; essa exaltação do luxo chama a atenção para os modos de ser da sociedade de consumo contemporânea. Em “A caminho”, o mundo de deslumbramento é recortado pelas lembranças de um passado de dificuldades, fazendo perceber que Muriaé – para além das grifes – ainda existe como representação de um espaço paralelo.

Em “Assim” e “A caminho” não há indicação de quem fala. Sabe-se que o homem que ostenta as grifes é o mesmo da vida difícil em Muriaé. Enquanto corta as ruas da cidade em direção ao Aeroporto de Cumbica, as imagens de um passado pobre se confrontam com o brilho do anel, o deslizar das mãos no couro do volante, o néon das luzes e a música hipnótica. Embora os bens de consumo digam que não, ainda trata-se do jovem cuja magreza escorria pelas sombras de uma cidade triste. As imagens do passado são evocadas e afirmam isso; mais uma vez, tem-se no texto de *Eles eram muitos cavalos* a oposição de momentos, a afirmação dos contrastes. Nesse caso, é a memória que aproxima essas realidades. A lembrança é o lugar dos conflitos entre passado e presente. Por algum motivo aquele que adentra neste, criando uma perturbação por intermédio de *flashes* que se misturam em imagens confusas e, assim com a música fremente que se espalha por toda a narrativa (tum-tum tum-tum), multiplicam-se por entre as luzes da cidade.

A não nomeação dos personagens é uma característica em praticamente todos os textos do livro. O reconhecimento das vidas dos personagens dá-se pelos relatos breves;

---

<sup>17</sup> Música composta por Caetano Veloso para o álbum “Recanto”, de Gal Costa, em 2011.



suas identidades e posições ideológicas assumem a feição da própria linguagem, nos discursos que começam para, em seguida, serem atravessados por outros, produzindo imagens distintas, efeitos diversos. E se em “Assim” os valores vinculam-se aos olhares preconceituosos da elite brasileira, em “A caminho” eles são corroídos pelo individualismo levado ao extremo e pelo consumismo exagerado, é o reconhecimento de que o que orienta a vida é a lógica capitalista e a capacidade que o indivíduo tem de consumir bens e serviços.

*Eles eram muitos cavalos* transforma-se em espaço discursivo da “mistura” que caracteriza a cidade. A linguagem problematiza questões de ordens distintas, como as observadas nos textos anteriores, e como as que se pode observar no texto “Mãe” cujos aspectos formais são radicalizados, inclusive com a troca de gênero no mesmo fragmento textual.

## 6. Mãe

A velha, esbugalhada, tenaz grudada na poltrona número 3 da linha Garanhuns-São Paulo, não dorme, quarenta e oito horas já, suspensa, a velocidade do ônibus, *Meu Deus, pra que tanta correria?*, a conversa do motorista com os colegas colhidos asfalto em-fora, *Meu Deus, ele não tá prestando atenção na estrada!*, devota, que a viagem termine logo, reza, nem ao banheiro pode, fica balangando sobrecabeças, e, alcançando o fedor do cubículo no rabo do corredor, nada adiantaria, embora a bexiga espremida, embora o intestino solto, *Meu Deus!*, só se alivia nas paradas, findo o sacolejo, *E agora?, Tá parado?, Paciência, vovó! Ainda demora pouquinho ainda, (...)*

**E**

*as cercas de arame farpado, as achas, o capim, o cupim, carcaças de boi, urubus, céu azul, cobras, seriemas, garrinchas, caga-sebos, fuscas, charretes, cavalos, bois, burros, bestas, botinas, brejos, beirais, bodes, bosta, baratas, bichos, bananeiras, bicicletas, arvrinhas, árvores, árvores, árvores, o motor zunindo em-dentro do ouvido (zuuuummmmm)*

**E**

*a caatinga, os campos, a cana, a corda, o corgo, o rio, o riacho, o riinho, o fio d'água, a água, o curtume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne-de--sol, o sal, cachorros, colheres, facas, garfos, copos, pratos, a mão, os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga*

**cuidado cuidado cuidado cuidado cuidado**

(...) *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos!* ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus*, e isso em solteiro, depois, apenas os retratos carregavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do* a bexiga caxumbenta, o intestino goguento, como ler o olho do filho?, saber se é feliz no trabalho, no casamento, se, mas *Ai*, a bexiga, a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição

Na rodoviária, de pé, esfrega as mãos.

(RUFFATO, 2010, p.16.17 – Grifos conforme o original)

Esse fragmento narra a história de uma mãe que sai de Garanhuns, município do estado de Pernambuco, para reencontrar o filho, em São Paulo. No texto, todas as sensações e impressões da viagem são registradas pela linguagem. Logo no início do texto, grudada na poltrona número 3, a velha senhora interrompe a voz narrativa para registrar o seu medo e indignação – *Meu Deus pra que tanta correria?*. Nos pequenos diálogos as falas dos personagens estão entrelaçadas as do narrador, diferenciam-se tão somente pelo uso dos recursos tipográficos (itálico, negrito, sublinhado), fazendo lembrar o que afirma Manoel da Costa Pinto (2004, p. 138) ao analisar o livro *Eles eram muitos cavalos*: “Ruffato descreve as peripécias de suas personagens com inversões temporais e recursos tipográficos que justapõem diferentes planos discursivos e pontos de vista”.

A linguagem em certo ponto faz-se atenta aos detalhes, como se observa no registro da desordem no interior do veículo: vidros suados e objetos esparramados, papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito de polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comidas, pé de sapatinho de crochê azul-menino. Os desconfortos provocados por uma viagem que se arrasta encontram na junção dos termos – *noitedia*, *mundogrande*, *enooooorme* – um modo de expressão. Esses vocábulos, carregados de sentidos, põem em suspenso a própria arbitrariedade do signo linguístico; há uma razão para o modo como são dispostos no texto, há uma conexão entre signo e realidade. A linguagem torna-se a expressão dos incômodos do corpo e do pensamento, é expressão de sentimentos: medo, angústia, saudade.

De uma região a outra do país tudo se mistura: o medo (“Meu Deus, ele não tá prestando atenção na estrada!”), a impaciência (“E agora?, Tá perto?”), o desconforto (a bexiga estufada, dói a barriga, as costas), a sujeira (papéis de bala, de bolacha, guardanapos, sacolas, palitos de picolé, copos descartáveis, garrafas plásticas, farelo de biscoito de polvilho, de pão, de broa, farinha, restos de comidas, pé de sapatinho de crochê azul-menino), o mundo de dentro e o mundo de fora, a voz do narrador e as dos personagens, a voz da personagem e a do motorista. Aqui, a perspectiva híbrida corrobora a ideia de que tudo se mistura – o texto, a vida, o tempo (*noitedia*), a imagem do filho, sensações e sentimentos. Tudo se confunde: presente, passado e futuro. É, ainda, a linguagem que assegura que o tempo corre (o motor zunindo em-dentro do ouvido zuuuuuuummm).

A estética fragmentária definida no texto possibilita também pensar na proximidade entre a linguagem literária do texto e a linguagem cinematográfica. Alguns

estudiosos dos textos de Luiz Ruffato, dentre eles o escritor Flávio Carneiro, já emitiram análises sobre o contato dessas linguagens.

O leitor parece estar diante de uma tela de cinema, passeando entre closes e panorâmicas que o diretor vai alternando, de modo a compor um filme cujo ritmo se harmoniza com o da própria cidade, que, ao fim e ao cabo, é não apenas cenário, mas também tema e personagem principal. (CARNEIRO, 2005, p. 71)

No fragmento “mãe”, as interrupções da linguagem possibilitam uma sucessão de imagens – dentro do ônibus e fora dele. No interior do veículo, essas imagens são construídas a partir da desordem, do desconforto do corpo e da alma. Fora dele, outros planos são apresentados a partir da sequência de palavras e frase nominais grafadas em itálico e com fonte menor, uma referência explícita ao que se observa de dentro do ônibus em movimento. Essa enumeração de imagens traz a multiplicidade de espaços, paisagens, modos de perceber e sentir a realidade lá fora:

(...) a caatinga, os campos, a cana, a corda, o corgo, o rio, o riacho, o riinho, o fio d’água, a água, o curtume, o couro, o chifre, a cabeça, a ferradura, a carne-de--sol, o sal, cachorros, colheres, facas, garfos, copos, pratos, a mão, os cheiros, as chaminés, os cachorros, a catinga. (RUFFATO, 2010, p. 16)

A aproximação do literário com o gênero cinematográfico corrobora com a ideia já explicitada nesta pesquisa de que *Eles eram muitos cavalos* se vale de múltiplos procedimentos formais e estéticos para captar momentos, fatos, acontecimentos também múltiplos. Narra-se a vida no interior do ônibus e narra-se a vida lá fora. O texto é feito de imagens em movimento sem interrupção. Embora fragmentada, os recursos de linguagem são dispostos de modo a conceber uma narrativa fluida, contínua, em movimento constante; o motor do veículo “zunindo” ao longo da narrativa reforça essa ideia. O texto coloca-se em um lugar de limites, entre o que se assemelha e o que se opõe. Nas rupturas da linguagem, abrem-se espaço para que se apresente uma nova imagem. Os recursos tipográficos (itálico, negrito, tipos e tamanho de fontes variadas) separam os diferentes planos, como se um movimento de câmera buscasse recuperar uma imagem perdida no instante mesmo em que o texto se fragmenta. A conjunção “E” presente entre um fragmento e outro adiciona imagens ao texto, garante a proximidade entre os dois mundos – fora e dentro do veículo –, liga uma imagem a outra e estabelece a sua continuidade. Por

meio dela relacionam-se paisagens (as cercas de arame farpado, a caatinga), o barulho do motor (zunindo em-dentro do ouvido), as sensações (a dor, as dores, as dádivas), funcionam, ainda, como elo entre um fragmento e outro, reforçando a coerência do texto, da linguagem e dos recursos gráficos.

A carta do filho colada à narrativa traz a sua presença para dentro do texto. O fragmento da carta é a prova de que o filho permanece longe de casa, dos pais, de que se mudou para outro estado; mas é também o registro da saudade, do desejo, do amor, da esperança. É a afirmação de um espaço de afeto ainda comum, da necessidade de migrar-se em busca de dias melhores; Ruffato ajusta o discurso não literário ao literário; com a carta vêm as subjetividades do mundo lá fora; o filho, imigrante nordestino que foi “ganhar a vida em Sampaolo”, é trazido ao texto pelas memórias impressas no fragmento; o pedaço da carta é também um pedaço da vida, a transcrição de sentimentos. O breve relato e o interesse da mãe em reencontrar o filho depois de tanto tempo faz pensar sobre o desenraizamento dos que habitam a cidade. No próximo capítulo, a questão do desenraizamento será retomada a partir também da leitura de outros textos.

Marisa Lajolo assinala que “a linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade” (LAJOLO, 1981, p.38). No texto, a carta configura a vida cotidiana, é expressão de sentimentos, um símbolo de afeto entre mãe e filho; e quanto à forma é um gênero dentro do gênero. Logo, o que não era literário passou a ser no momento em que foi inserido em outro discurso, e ao aderir-se ao texto literário expande os sentidos, espécie de atalho para a produção de novos significados. Procedimentos idênticos são verificados em outros fragmentos de *Eles eram muitos cavalos*, colocando no mesmo plano o literário e o não literário: calendário (texto 1), previsão do tempo (texto 2), hagiologia (texto 3), horóscopo (texto 12), recado (texto 17), anúncio (texto 18, 42 e 65), lista de livros (texto 24), recado eletrônico (texto 25), oração (texto 31), simpatia (texto 36 e 49), carta (texto 6 e 50), diálogo (texto 53 e 70), certificado (texto 54), cardápio (texto 68), fotografia (texto 69).

Essas modalidades textuais fazem parte de uma estratégia narrativa que visa aproximar aquilo que se observa. Segundo Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 177), o uso dessas formas cria um realismo textual, “são todos elementos de uma indexação do relato, são índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um realismo indexical”. Nesse sentido, reforça-se a ideia de que a realidade encontra nos procedimentos formais um modo de se fazer presente; ao fazer uso

de uma estética híbrida e fragmentada, a cidade estabelece correspondência com o texto. Exercitar a linguagem é, portanto, um modo de compreender uma cidade cujas fronteiras se revelam tênues.

A multiplicidade da cidade pode ser compreendida pela multiplicidade de textos e linguagens que formam *Eles eram muitos cavalos*. A diversidade de gêneros ancora-se na diversidade de temas (violência, corrupção, desemprego, abandono, vícios, solidão, desigualdade, falta de perspectivas, injustiça social) e na diversidade humana: anônimos de todas as classes sociais, gente de todas as raças e de todos os cantos do país dividindo o mesmo espaço. Para dar conta dessa realidade, Ruffato utiliza a linguagem como matéria-prima, mistura as técnicas, mescla os gêneros e rompe os limites:

Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna e inscreve-se assim nas experiências da vanguarda modernista, lançando mão de técnicas futuristas, dadaístas, expressionistas, cubistas e surrealistas, como a montagem, a polifonia, a colagem, as enumerações, os experimentos sinestésicos e outras técnicas que visam dar corpo à cidade como espaço da simultaneidade de tempos históricos diferentes. (SCHØLLHAMMER, 2007, p. 70)

As considerações de Schøllhammer apontam que Luiz Ruffato ao fazer uso de recursos estéticos e formais traz para as diversas camadas do texto os modos de vida urbana, por meio de uma linguagem que por si só expressa a complexidade de São Paulo, espaço da pluralidade, da diversidade de sujeitos e práticas sociais. Por trás dessa diversidade que caracteriza os grandes centros estão os conflitos, as incertezas, os medos, as contradições, a convergência de forças de grupos antagônicos e suas identidades complexas.

Um pouco antes, afirmou-se que alguns procedimentos utilizados por escritores modernistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram retomados pela literatura contemporânea e que o texto de *Eles eram muitos cavalos* retoma de modo intenso esses procedimentos. A fala de Schøllhammer confirma o contato da linguagem elaborada por Ruffato com as experiências modernistas. A proximidade entre a escrita ruffatiana e a andradina é percebida na numeração e divisão do texto em capítulos, na falta de linearidade, na feição elíptica do texto, no uso de neologismos, estrangeirismos e coloquialismo, na diversidade de textos, linguagens e discursos, na narração de fatos não interligados e na proximidade do texto narrativo com a forma poética.

Como afirma Schøllhammer na citação anterior: “Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole moderna” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 70). *Eles eram muitos cavalos* possibilita uma leitura das dimensões estilísticas e formais, assim como permite, por meio da linguagem, uma experiência com a realidade. Essas dimensões estão interligadas, uma interfere sobre a outra, criam corrosões tanto no formal quanto na crítica social. É um limite poroso, pois o livro não é apenas experiência, no sentido de uma narração clássica de um problema social, e também não é mero experimentalismo. Assim, o realismo ruffatiano constitui-se a partir dessas dualidades. Ruffato subverte o real como que dando “dobras” na linguagem. Essa é, possivelmente, a principal diferença entre a estética realista presente no romance e o realismo tradicional.

Se Oswald estava em sintonia com o seu tempo ao conceber as *Memórias sentimentais de João Miramar*, o mesmo se pode dizer de Ruffato. Porém, diferentemente de Oswald, Ruffato não sente a necessidade de romper com a tradição; o movimento se dá exatamente ao contrário. Ruffato estabelece diálogo com a tradição modernista, destacando ostensivamente os aspectos estilísticos e formais que possibilitam perceber as complexidades do seu tempo. Não se trata apenas de rompimentos estéticos, tampouco de enquadrar o texto em uma nova categoria de composição narrativa, embora seja evidente que a partir do momento que tal texto é apresentado como romance, seja preciso observar que não se trata de um romance em que os elementos tradicionais da narrativa estejam postos de forma estável.

A produção literária do presente opera a partir de movimentos diversos, não nega o diálogo com as formas literárias do passado, ao contrário, reativa-o para melhor interpretar o presente, e vai além: amplia as possibilidades de sentido do texto. Pelo menos é o que sugere a literatura dos escritores contemporâneos mencionados neste capítulo. E o que diz a narrativa híbrida e fragmentada de *Eles eram muitos cavalos*? Diz sobre o contemporâneo e as dificuldades de narrar o presente, também híbrido e fragmentado, diz sobre a necessidade de fixar o olhar sobre o “agora” e emendar os pedaços para lançar-lhes questões. A escrita fragmentada é uma compreensão estética e também política, a fragmentação está na linguagem do mesmo modo que está na vida.

A arte, seja literária ou não, não está necessariamente presa à realidade do artista, não há um compromisso obrigatório com a realidade concreta ou a crítica social, no entanto, as transformações socioeconômicas e culturais de uma determinada sociedade são por vezes examinadas pela arte. O interesse pela realidade está expresso na prosa de Luiz

Ruffato, sobretudo em *Eles eram muitos cavalos* e nos livros que compõem o *Inferno Provisório*, e na obra de outros escritores contemporâneos. Em *Subúrbio*, o escritor paulista Fernando Bonassi adentra a periferia urbana paulistana para espreitar a vida de indivíduos marginalizados, silenciados de desejos e completamente imersos no desconforto de suas vidas. Em *Cidade de Deus*, Paulo Lins, escritor carioca, lança um olhar ácido e desesperançado sobre as mudanças sociais ocorridas no conjunto habitacional da Cidade de Deus, zona oeste do Rio de Janeiro, entre os anos 1960 e 1990. Em *O invasor*<sup>18</sup>, o paulista Marçal Aquino aborda as distintas faces da violência contemporânea, sugerindo que ela reside em segmentos sociais variados, o que pode causar um repensar acerca do lugar que a violência ocupa na sociedade brasileira. Ao dar ênfase ao compromisso com as questões socioculturais, os textos de Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Paulo Lins e Marçal Aquino indicam que esse compromisso é sempre posto à prova mediante a busca de uma linguagem que dê conta de esvaziar qualquer determinismo.

“Assim”, “A caminho” e “Mãe” trazem ao texto de *Eles eram muitos cavalos* perspectivas distintas de São Paulo; isso se confirma também nos demais capítulos do livro que expressam diferentes modos de perceber a vida daqueles que atribuem sentidos à cidade. Como foi possível observar, em cada texto a linguagem faz-se distinta a partir dos procedimentos utilizados, expressando modos de lidar com as questões do cotidiano. No primeiro, tudo se “mistura” para enfatizar a desordem no centro de São Paulo ao passo que tudo se separa para enfatizar a disparidade de dois mundos: elite e pobreza. No segundo texto, a linguagem fragmentada produz imagens a partir de *flashes*, fotografias do presente e passado impressas ao mesmo tempo. Por último, vale-se de onomatopeias, reinventa vocábulos, subverte a linguagem para expressar o que se sente no corpo e na alma, a linguagem como representação daquilo que se sente no corpo e na alma. As possibilidades linguísticas são levadas ao extremo. Os acontecimentos inscrevem-se no próprio texto, na linguagem que assume formas elaboradas, na visualidade do texto que, por vezes, busca pela linguagem desenhar o que se narra.

Os traços do real são percebidos não apenas pelas descrições, nem pelo que se está posto de modo explícito. Nos fragmentos ruffatianos, reside o registro de um momento

---

<sup>18</sup> Marçal Aquino interrompeu o processo de escrita do romance *O invasor* para se dedicar ao roteiro do filme homônimo, dirigido pelo cineasta paulista Beto Brant. Somente após o lançamento do filme em 2001, o escritor retomou os trabalhos de escrita do livro. *O invasor* aponta para o diálogo entre literatura e cinema, mas de maneira peculiar, visto que não se segue aos modelos tradicionais de adaptação. A conclusão do romance somente após o lançamento do filme sugere que o texto literário sofreu interferências da linguagem cinematográfica.

específico; nada se sabe sobre o antes ou o depois, o olhar é preciso, captura-se tão somente um pedaço da vida no instante mesmo em que as coisas acontecem. É pelo reconhecimento desses momentos específicos que se atribui sentido a São Paulo de Luiz Ruffato. A partir dessas impressões, desses instantâneos, distantes da noção de “cópia” e das características que definiram o realismo histórico, é que se discute o “retorno” do real à produção literária contemporânea. É sobre isto que discutirá o próximo capítulo.



## AS FACES DO REAL

*Te encontro em Sampa de onde mal se vê quem  
sobe ou desce a rampa.*<sup>19</sup> (Caetano Veloso)

Desde a publicação de seus primeiros livros, Luiz Ruffato mostrou-se comprometido com as questões sociais e políticas de um Brasil recente. *Eles eram muitos cavalos* exhibe literariamente a configuração social da maior cidade brasileira. Ao examinar um dia de vida em São Paulo, Ruffato possibilita pensar sobre como se vivem nas metrópoles, sobretudo aquelas cujas configurações se mostram inapreensíveis. Este capítulo é a continuidade de algumas questões suscitadas nos capítulos anteriores. A partir daí, discutir-se-á o modo como se constitui o realismo em *Eles eram muitos cavalos*, compreendendo que, como observa Schøllhammer (2009), estudioso cujas postulações embasam esta análise, o realismo contemporâneo assume formas distintas da perspectiva histórica do século XIX. Por realismo contemporâneo entende-se o projeto literário que visa provocar efeitos da realidade por meios que se distanciam das formas clássicas do realismo mimético e representativo. A esta pesquisa interessa discutir os modos pelos quais esses “efeitos” aparecem no texto, o que eles dizem e que experiências possibilitam.

Publicado em 2009, o livro *Ficção brasileira contemporânea*, de Karl Erik Schøllhammer, dedica um capítulo ao retorno do realismo à literatura. Intitulado “O realismo de novo”, o capítulo verifica como os escritores do presente experimentam o realismo, detém-se sobre o interesse da literatura em estabelecer contato com a realidade atual, no entanto sem fazer uso das técnicas já conhecidas e que caracterizaram a escrita realista do passado.

Que realismo é esse se não o mimético, o representativo, o verossímil? No capítulo anterior, a partir das considerações de Schøllhammer que afirmavam que Ruffato responde ao desafio de procurar uma linguagem capaz de expressar a metrópole, afirmamos que, em *Eles eram muitos cavalos*, isso ocorre pela subversão do real, tanto pela noção de experiência quanto pelas inovações. Ruffato abre mão do realismo histórico e constrói o texto nesse interstício, produzindo efeitos de realidade, seja pela forma experimental, seja pela retomada de procedimentos estéticos realistas, porém sem a intenção de construir uma visão representativa da realidade; não se limita aos experimentalismos, contudo, tanto as

---

<sup>19</sup> Trecho da canção “Fora de Ordem” presente no álbum *Circuladô*, lançado em 1991.

transgressões formais quanto a dimensão política são importantes para a compreensão dos capítulos, apontando para modos de lidar com o real a partir de movimentos que interligam todas essas dimensões. Desse modo, *Eles eram muitos cavalos* distancia-se dos romances realistas já conhecidos, sobretudo os que visam descrever e explicar a realidade.

O olhar de Schøllhammer (2009) sobre a produção literária contemporânea contribui para uma compreensão do “novo realismo”. Aqui, alguns aspectos de suas abordagens serão revisitados para uma compreensão do realismo contemporâneo que, segundo ele, possui as seguintes características: deseja provocar efeitos de realidade, relaciona a literatura e a arte com a realidade social e cultural, incorporando a realidade estética na obra e, por último, é referencial sem que seja necessariamente representativo, é engajado sem que se subscreva a programa político ou transmissão de conteúdos ideológicos prévios. À primeira vista essa intenção realista apresenta-se paradoxal, como destaca o pesquisador, sobretudo por expressar a vontade de perscrutar determinada realidade, porém, distanciando-se da ideia de mimeses.

Atualmente, quando se fala em novo realismo, este está ligado, quase sempre, às questões limítrofes da sociedade como, por exemplo, a violência e as identidades. Para um melhor entendimento da estética realista ruffatiana, este capítulo está subdividido em três partes. Na primeira, a partir da leitura dos textos que trazem à tona a violência, serão analisadas faces distintas da violência e os modos de expressá-la; na segunda, o foco é direcionado à construção das diversas identidades que aparecem nos textos em uma espécie de painel humano; por fim, serão verificados na linguagem fragmentada os modos de lidar com o real.

### **3.1. Realidade e violência**

São Paulo se descortina em cada microtexto de *Eles eram muitos cavalos*. Em cada fragmento um pedaço da cidade, modos de ver e sentir, registros poéticos e subjetivos. Assim como o texto, assim como a cidade, as vidas surgem por meio de fendas que fazem emergir imagens incompletas. A fotografia de São Paulo somente é possível pelo reconhecimento de suas múltiplas partes, pela identificação das lacunas existentes entre um texto e outro, entre uma história e outra. Os *flashes* que se disparam aos quatro cantos da cidade quase nunca produzem retratos nítidos, na maioria das vezes o que se tem

são imagens borradas daqueles que fazem a cidade ter sentido, gente de todas as idades, raças, crenças e níveis sociais.

No ensaio intitulado “As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo”<sup>20</sup>, Etienne Samain observa que a imagem não é um objeto, não é uma coisa, ela é um ato posto diante de nós, oferecido aos nossos destinos. De certa forma, esse pensamento fragiliza a noção de objetividade e aponta para uma compreensão de imagem como lugar de questionamento, de inquietudes. Na atualidade, com os programas de manipulação e edição de imagens, tornou-se difícil precisar se a imagem visualizada corresponde ou não à realidade. Diluiu-se o conceito de “fotografia pura”. Dizer se uma fotografia é mesmo expressão da realidade parece não ser uma questão prioritária nos dias de hoje, sobretudo pelas interferências tecnológicas e pela proximidade que se estabeleceu entre fotografia e outras artes. Assim como a fotografia, a literatura também lida com as imagens e suas subjetividades. Para Ronaldo Entler, a fotografia “testemunha que algo esteve diante da câmera, mas não oferece outras certezas; aponta vigorosamente na direção desse real, mas sempre de uma forma lacônica”<sup>21</sup>. As imagens presentes em *Eles eram muitos cavalos* dão-se nessa perspectiva de imagens trazidas por Samain e Entler, embora as imagens possibilitem modos de lidar com o real, não significa dizer que correspondem à realidade, que são expressão da realidade e, menos ainda, cópia da realidade. No livro de Ruffato, as imagens não estão completas, objetivas; elas surgem pela metade, como se tivessem sido rasgadas. Esses pedaços de imagens correspondem a pedaços de histórias, momentos específicos da vida dos personagens; a completude dessas imagens, desses fragmentos, é uma atividade subjetiva e que só se torna possível individualmente, pelo leitor. Essas impressões corroboram com a ideia já apresentada anteriormente, de que a estética realista que se define no livro é elaborada e de múltiplas faces.

A diversidade é, possivelmente, um dos aspectos mais marcantes do livro, seja pelo aspecto humano, seja pelas histórias ou alternância dos cenários. Já foi dito que *Eles eram muitos cavalos* é uma espécie de mosaico. No entanto, diferentemente da técnica que visa preencher uma determinada superfície por meio de fragmentos e com isso criar certas imagens, o mosaico composto por Ruffato dá-se a partir de peças que não se unem completamente, que conservam em si as irregularidades que diferenciam uma peça da

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/VISUAL/article/viewFile/23089/13635> Acesso em: 01.02.2015

<sup>21</sup> Disponível em: [www.portcom.intercom.org.br/pdfs/8825907824114579337561755503159830857.pdf](http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/8825907824114579337561755503159830857.pdf) Acesso em 01.02.2015

outra. A imagem de São Paulo é aquela que se forma a partir de peças que não se encaixam, que assume na própria escrita as irregularidades dessas peças, bem como os espaços vagos entre um fragmento e outro. A sensação de completude inexistente. É a própria linguagem que indica peças ausentes. Sempre falta algo – das histórias, dos sujeitos, da cidade – que impedem a composição de uma imagem plena. Alguns relatos se aproximam, outros se distanciam totalmente.

É a partir da definição do espaço e do tempo (São Paulo, terça-feira, 09 de maio de 2000), no início do livro, que a cidade e a história de seus moradores são expostas. Embora a especificação da data traga a sensação de “realidade”, ela é tão fictícia quanto os múltiplos relatos presentes no romance, o que se constata em *Eles eram muitos cavalos* é algo que se assemelha a um caleidoscópio, pedaços de imagens, diversas histórias que narram uma variedade de acontecimentos. São os que habitam a cidade que expõem os relatos, e mesmo nos textos em que predomina o narrador em terceira pessoa as vozes dos personagens se fazem ouvidas, como se somente eles pudessem ser os narradores de suas histórias. A voz do narrador parece não ser suficiente para narrar a violência, o medo, a fome, a solidão dos personagens. No livro, destaca-se o discurso em primeira pessoa em tom de testemunho, como se os acontecimentos devessem ser narrados pelas vozes de quem sentiu na própria pele as asperezas da vida. Além de aproximar as minúcias de determinado fato, a primeira pessoa traz ao texto a sensação de que, mesmo fragmentadamente, essas vozes são acolhidas no romance. Não se justifica o porquê dos relatos, simplesmente narram-se histórias, modos de ver e sentir que ajudam a compreender a cidade e o que significa viver em uma metrópole como São Paulo. Tanto o registro da data quanto os relatos em forma de testemunho são procedimentos que dizem mais respeito aos gêneros que trabalham com a ideia de “fato”, como a autobiografia e as memórias, do que ao gênero ficcional romance. No texto “Brabeza”, a voz do narrador se cruza com a do personagem que se distingue daquela apenas pelo uso das “aspas”. Mediante essa confluência de vozes, o assalto ganha uma justificativa no sentido de que se localiza na área dos afetos; é para a mãe que o filho rouba; e essa informação não está à toa no texto. Assim, o cálculo na escolha de uma entre as diversas possibilidades de se narrar um assalto mais corrobora o abismo das classes sociais do que qualquer outra coisa.

## 19. Brabeza

Quatro tardes para o Dia das Mães e nem um puto no bolso. Tinha aviado um rádio-gravador AM/FM CCE arrumado, ia adorar, ela que vive no reclame, não tem com que se distrair...Ideal, mesmo, a televisão Toshiba vinte polegadas, som estéreo, vídeo embutido. Horas várias perfilara na frente da vitrine Extra-Mappin da Praça Ramos, no registro de preços, prestações, hum, que complicação! carteira assinada, comprovação de endereço, RG, CIC, duas referências, hum, que complicação! Não, haverá de dar um jeito, armar outra qualquer, a velha, coitada, nem exigente, aliás, nem esperando nada, o que ganhasse, surpresa, de bom tamanho, aplaudiria. Bem, então, à luta! Agora: onde cavar uns trocados? Brabeza despasseia. Lugar para bater carteira é a Rua Barão de Itapetininga, caixas-eletrônicos. O povo agarra o dinheiro, enfia no bolso, na bolsa, desembesta arisco, assustadiço. Mulher, mais melhor: é marcar e ir atrás, momento chega, relaxo, pode tatear a bolsa da fulana ou meter a gilete no couro (couro merda nenhuma!), morder a grana, assoviar. Se tiver celular, aí, uma distração só. Dependendo, três viagens arrecada o suficiente para comprar o rádio-gravador e comer com o troco um Big Mac, que é mais gostoso no McDonald's da Rua Henrique Schaumann. (...) Na boa, de campana na Rua Barão de Itapetininga, olho vivo para descobrir quem vai financiar o rádio AM-FM CCE estéreo da dona Chiquinha. (RUFFATO, 2010, p. 41-43)

O texto é o registro da violência à espreita, prestes a entrar em cena. A região central da cidade é o palco da ação. Entre a multidão, pessoas são observadas detidamente e, com calma, na solidão do agir, escolhe-se a vítima que financiará as vontades de Brabeza. O desejo de presentear a mãe no “Dia das Mães” justifica a prática do delito. Desse modo, violência e consumo são colocados lado a lado. Ao passo que o personagem caminha por ruas cheias de gente, percebem-se vitrines e preços. Os seus passos são acompanhados pela oferta de produtos. O desejo de roubar atrela-se ainda ao desejo de comer um sanduíche no McDonald's da Rua Henrique Schaumann. O consumismo não conduz necessariamente às práticas violentas, no entanto como destaca Canclini, em *Consumidores e cidadãos*, o consumo não é apenas a expressão dos desejos pessoais, um ato meramente individual, ele possibilita uma compreensão do modo como indivíduos se firmam. Pelo texto não se diz com que frequência os assaltos são cometidos, mas sabe-se que naquela tarde o roubo é motivado pelo desejo de consumir algo, e embora se afirme que a mãe não admite um filho bandido e que ela se contentaria com qualquer coisa, ainda assim e sem “nem um puto no bolso”, o personagem deixa-se levar pelo desejo do consumo. Nesse caso, o consumo parece tão violento quanto os atos praticados pelo personagem. Pela subjetividade do desejo de consumo vende-se a ideia de pertencimento, supõe-se que indivíduos pertençam a um grupo a partir dos produtos que consomem, pelo consumo firma-se também a noção de cidadão. Canclini (1996) diz que é para pensar que serve o consumo. Ao aproximar o consumismo dos delitos praticados pelo personagem, Ruffato exhibe uma face da violência urbana. Brabeza é a expressão da violência pelo olhar de quem a comete, no entanto todos estão na condição de vítima, sobretudo se pensarmos

que a violência urbana encontra lugar profícuo nas desigualdades sociais, na falta de perspectivas, na falta de grana, na ausência do Estado, na subjetividade do consumo. Nas ruas pelas quais caminha Brabeza a vida é banal e o assalto também o é; o desejo de consumo alimenta os seus atos, a prática dos assaltos denota mais esperteza e malandragem que propriamente maldade ou perversidade.

Há proximidade temática entre “Brabeza” e “Meu guri”, canção composta por Chico Buarque, presente no álbum “Almanaque”, de 1981. “Meu guri”, assim como “Brabeza”, relata a prática de delitos cometidos por um jovem pobre e, além dos delitos, destaca a demonstração de carinho e a relação de afeto entre mãe e filho. O sentimento de amor presente nas vozes discursivas da canção e do texto possibilita uma compreensão dos delitos quase como algo que assegura os vínculos afetivos. Em Ruffato, a justificativa está no desejo de presentear a mãe; em Chico, é a mãe que diz sobre os crimes praticados pelo guri, dos presentes que recebe; e mesmo não afirmando a origem dos objetos, mesmo não dizendo textualmente que são oriundos de práticas delituosas, depreende-se que são roubados. A delicadeza da relação que se sobrepõe ao delito tem predominância no texto. Na canção, “Meu guri” poderia facilmente ser substituído por frases como “meu filho” “meu menino”; a amabilidade dessa relação ganha força em versos como “na sua meninice ele um dia me disse que chegava lá”, “chega suado e veloz do batente e traz sempre um presente para me encabular” e “eu consolo ele, ele me consola, boto ele no colo pra ele me ninar”. No fragmento ruffatiano, o afeto expressa-se pela preocupação do filho em adquirir algo que agrada a mãe (“ela ia adorar”), nos cuidados dispensados a ela (banho tem que dar, trocar de roupa, levar pra fazer cocô, xixi), na possibilidade de conseguir um trabalho (“na hora que a coisa aprumar, persegue emprego decente, limpo de consciência”), nos fios de decência que ainda conserva (“vergonha de roubar, fica lembrando da mãe, imaginando, se ela desconfia, hum, nossa senhora!, o fim, capaz de morrer”).

Em ambos os textos, reforçam-se os desajustes sociais, desenham-se a vida de centenas de outros jovens que vivem nas periferias do país na mesma condição de vida. Tanto em Ruffato quanto em Chico, os acontecimentos se colocam cheios de dualidades, como se fossem feitos de múltiplas faces, como se estivéssemos diante de uma fotografia onde coexistem outras imagens, distintas camadas sobre a mesma superfície. É interessante perceber que essa sobreposição de imagens (da violência, do consumo, do desejo, da discrepância social, das relações humanas) abre espaço no texto para muitas leituras. Assim, o texto não se limita a fotografar ou descrever um ambiente único; por trás do

ambiente violento, residem outras realidades, da ordem dos afetos, construídas a partir do amor entre mãe e filho. É nessa perspectiva que se dá o realismo ruffatiano, abrindo fendas no texto para que se percebam as imagens que não estão em primeiro plano. No texto “Nós poderíamos ter sido grandes amigos” ocorre algo semelhante. Embora o relato esteja focado em um episódio violento específico, é possível perceber que, a partir dessa realidade, outras questões se desdobram.

## 20. Nós poderíamos ter sido grandes amigos

(...) Mas nós não nos conhecíamos. Nos vimos algumas vezes no elevador de serviço, a caminho da garagem do prédio, uma ou outra vez na piscina, ele lendo a Veja, eu nadando com a Joana e o Afonsinho. Hoje soube que ele não vai mais voltar para casa. Ele foi vítima de um sequestro-relâmpago. Os bandidos pegaram ele, parece, na Avenida República do Líbano, roubaram os documentos, cheques, cartões de débito e de crédito. Depois, numa quebrada escura lá para os lados da Represa de Guarapiranga, puseram ele de joelhos, deram um tiro na nuca. O corpo foi encontrado hoje de manhã. O carro não. (RUFFATO, 2010, p. 45-46)

No Brasil, as mortes de pessoas em razão da violência urbana são notícias corriqueiras. Tragédias facilmente localizadas em páginas de jornal. A sensação de estar salvo da violência é efêmera, dura somente até o exato momento que se confirma que alguém foi assaltado, sequestrado ou morto. É neste instante de contato com o cotidiano violento que se vê a vulnerabilidade da vida nas cidades brasileiras. No texto, alguém cuja identidade não se revela faz suposições acerca da amizade que teria com o seu vizinho caso ele não tivesse sido morto. São conjecturas sobre algo que não se realizará: o jantar de sábado à noite, as músicas ouvidas juntos, os encontros na companhia das esposas e dos filhos, as trivialidades compartilhadas, as confidências, os e-mails trocados, a descoberta das afinidades, o *happy hour* da sexta-feira, amenidades que residem apenas no campo das possibilidades, visto que os personagens mal se conheciam. Com a chegada da violência desmorona-se a possibilidade de edificação de uma amizade.

A suavidade da narrativa é interrompida apenas no final do texto com a informação de que o vizinho não voltará para casa em razão de sua morte após um sequestro relâmpago. Até então, a linguagem é amena, pacífica, denota tanto a nostalgia pelo não vivido, quanto frieza, incapacidade de indignar-se diante do modo brutal como o vizinho morreu. Não há no texto expressão de revolta. Para além das sensações não vividas não se esboça nenhum sentimento. É possível acostumar-se com a violência? É possível lidar com ela como se de fato fizesse parte da rotina? É natural enxergar a morte de alguém

apenas como um dado estatístico que aumenta a taxa de homicídios do país? Luiz Ruffato não explicita essas indagações nos textos que abordam a violência, mas o modo como os personagens experimentam realidades violentas trazem essas questões como algo relevante. O texto possibilita pensar sobre o lugar que a violência ocupa na sociedade contemporânea, a violência como algo “comum”, presente no dia a dia da cidade, como algo que é esperado, já banalizado. O elevador, a garagem do prédio, a Avenida República do Líbano, a Represa de Guarapiranga, aparecem no texto como marcas geográficas que contribuem para criar um registro verossímil. Contudo, é possível pensar também na violência que subjaz essa narração, que diz respeito ao distanciamento que as pessoas vivem nos grandes centros urbanos, na fragilidade dos vínculos e na dificuldade de sociabilidade. O fato de a amizade estar no campo das possibilidades diz muito sobre o modo como se vive hoje. Em *Amor líquido – sobre a fragilidade dos laços humanos*, Bauman (2004) afirma que homens sem vínculos são a principal característica das pessoas na atualidade. Vivemos, segundo ele, em uma época de frouxidão dos laços, marcada pelo consumismo, pela velocidade e obsolescência.

Os textos “Chacina nº 41” e “O velho contínuo” reforçam alguns pontos já sublinhados como, por exemplo, a ideia de banalização da violência, como um comportamento que já se dissipou por todos os cantos. Contudo, por trás dessa violência explícita, há camadas que merecem ser destacadas.

### 11. Chacina nº 41

(...) o chute que atingiu as costelas à mostra do viralata catapultou-o para o meio da rua, onde, aterrizando meio de banda, escapuliu ganindo, sem atentar tamanha crueldade. (...) Por que fora agredido? Arfando, a língua lambe o pelo duro, amarelo-sujo, tenta escoimar os doloridos. Por quem fora agredido? (...) Caminhava, entreabrindo cortinas da noite à procura de seu dono, (...) Cauteloso, chegou mais perto, avaliou. Bêbados não se encontravam, disso entendia, e muito. (...) O que exalava do corpo era azedume de suor embaralhado ao doceamargo do medo. Pedacos de chumbo ricochetearam na parede da oficina-mecânica arrancando lascas do enorme Aírton Senna grafitado – mais tarde, a polícia técnica colheria vinte e três cápsulas calibre 380. O sangue borbotava das várias perfurações na pele formando no chão uma mancha vermelho-escura que, espalhando-se pela calçada, descaía na direção da guia, quando reduzia-se a dois débeis fiozinhos que mal alcançavam a rua descalçada, morriam absorvidos pela terra. Concentrado, buscava reconhecer os rostos, dois dos três eram garotos ainda, quando sentiu a pontada na altura do pulmão, quase pôs o pouco que havia comido para fora, recolheu o rabo, baixou as orelhas, disparou, suspendendo-se no breu (...). (RUFFATO, 2010, p. 28).

### 30. O velho contínuo



O velho contínuo, amarelo o branco-dos-olhos, abriu a torneira, encharcou as mãos grossas, ensaboou-as e, esfregando-as vagarosamente, desatou a falar (...) *a patroa ligou há pouco... está um tiroteio danado lá na rua de casa... ela estava falando encolhidinha atrás do sofá que encostou na parede pra não ficar zumbindo bala perdida na cabeça dela... ligou preocupada, coitada... falou pra eu não aparecer lá hoje de terno e gravata... alguém pode me confundir... achar que sou delegado... eu pensei cá com meus botões, que besteira! eu lá tenho cara de delegado? mas, coitada, eu entendo... ela está certa...* (...) Então o velho contínuo percebeu o desperdício de água, enxaguou as mãos, fechou constrangido a torneira, enxugou-as com a toalha de papel, saiu do banheiro, olhos chãos, o rio morto, os carros indiferentes, os prédios futuristas, a cortina escura do horizonte, *a velha, coitada* (Grifos conforme o original, RUFFATTO, 2010, p. 63-64).

A forma como os personagens se posicionam diante de um espaço de violência possibilita pensar no lugar de destaque que a violência ocupa. A naturalização da violência é percebida com maior ênfase pela voz do velho contínuo que narra a estranhos o tiroteio vivenciado pela esposa. O relato não desperta comoção tampouco curiosidade. A história é compartilhada no interior de um banheiro fétido, onde todos se mostram indiferentes, assim como é indiferente a vida lá fora, os carros, os prédios, os horizontes. Não é o fato de falar e não ser escutado que constrange o velho, mas perceber que desperdiça água enquanto relata o tiroteio: “Então o velho contínuo percebeu o desperdício de água, enxaguou as mãos, fechou constrangido a torneira, enxugou-as com a toalha de papel, saiu do banheiro, olhos chãos, o rio morto, os carros indiferentes (RUFFATO, 2010, p. 64).

A voz do velho contínuo é solitária, assim como é solitário o olhar do cão que busca pelo seu dono. Nesses textos, breves relatos de violência, Ruffato utiliza-se de procedimentos formais distintos. No segundo texto, o personagem está distante dos fatos, narra uma situação de trauma vivida pela esposa. Já no primeiro, é o olhar de quem viu os fatos, o olhar de quem está abismado, em choque, sente cheiros, fareja, testemunha os acontecimentos, expressa sentimentos de revolta e compaixão. O pano de fundo (a violência) é o mesmo, mas esses diferentes registros de vozes criam sensações distintas. A voz do velho contínuo é solitária porque não se faz ouvida, já a voz do cão é solitária por estar sozinho, por não ter com quem dividir a sensação de medo, fragilidade, abandono, tampouco compartilhar o registro de violência. Exceto os que estão mortos, não há registro de humanos no texto. É pelo olhar do cão que se visualiza o estado de destruição do espaço após o massacre.

Em “Chacina nº 41”, a violência se dissipa por entre “valas fétidas e becos sonolentos, escuridões e clareiras”. Por que fora agredido e por quem fora agredido, indaga-se o cão sem respostas. Por ali, a vida de homens e bichos também se tornou banal, a violência atinge a todos; cães são agredidos e pessoas são mortas sem justificavas

prévias. É o horror que o olhar do cão registra. Tudo é violento, as agressões físicas, a busca incansável pelo seu dono, a cena de garotos mortos, o sangue que rebenta, as lembranças do dono nunca mais encontrado: “tinha que achar seu dono, que gostava de conversar com ele, acariciar seu corpo despelado, beijar seu focinho, brincar de cócegas, fazê-lo de travesseiro, que dividia os restos de comida com ele” (RUFFATO, 2010, p. 28). Essas lembranças de afabilidade trazida pelo cão contrastam-se com a dureza dos últimos acontecimentos. É possível que o seu dono também tenha sido vítima da violência urbana: “Dia desses, resfelou-se na grama do canteiro central de uma avenida, à tarde, nunca mais o viu. Lá ficou apenas o saco-de-estopa abarrotado de latas-de-alumínio macetadas” (RUFFATO, 2010, p. 28). O texto se finda com essa imagem de abandono e a sensação de solidão.

A presença do cão no texto faz lembrar Baleia, a cachorra de *Vidas Secas*, escrito por Graciliano Ramos em 1938. Assim como Baleia, o cão de “Chacina nº 41” também vivencia problemas sociais, sofrimento e incoerências de um espaço precário. Transparece da condição humana assumida pelos animais nos textos, que a estupidez é humana, é nos humanos que reside o excesso de crueldade: “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, reboavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras”. (RAMOS, 1992, p. 85-86). Luiz Ruffato transfere para o cão a ternura que não se encontra na metrópole e, com isso, possibilita pensar no embrutecimento daqueles que vivem nas grandes metrópoles, onde a morte de alguém representa apenas um número, um dado estatístico; chacina é apenas mais uma: a de número 41. E assim, entre assaltos, homicídios, tiroteios e chacina, escorre a violência na terça-feira paulistana do dia 09 de maio de 2000, sem causar indignação, surpresa, como acontece também no texto abaixo:

## 10. O que quer uma mulher

(...) *ontem de noite eu vinha do colégio o trânsito estava tudo parado ali na altura do Limoeiro um monte de viatura da polícia sirene ligada uma confusão danada e eu sozinha morrendo de medo sei lá a gente não dá conta do que passa pela cabeça nessa hora aí* (O marido enche a xícara de café, acende um cigarro, uma lava-pé escala sua mão aberta) *comecei a ouvir o maior tiroteio pensei em fugir mas ainda corria o risco de ter o carro roubado já pensou? aí tirei a chave da ignição deitei na poltrona de bruços um medo de morrer ali sozinha e então aconteceu uma coisa engraçada parece que eu desmaiei viajei no tempo sei lá me vi de novo mocinha com meus colegas de grupo-de-jovens (...).* (O marido descruza as pernas, esmaga a guimba no pires, agoniado confere as horas no relógio da parede.) A mulher pastoreia os olhos sonados por entre a fumaça

azulada que se dispersa próximo à lâmpada de quarenta velas acesa. A vizinhança espreguiça-se (RUFFATO, 2010, p. 23-24, – grifos conforme o original)

Aqui, é o mesmo procedimento já descrito no texto “O velho contínuo”, mas o distanciamento entre os sujeitos se faz ainda mais violento, pois não se trata mais de um senhor contando uma história de violência em um banheiro sujo, mas uma cena entre um casal. Nesse caso, a violência passa quase despercebida entre as queixas que a esposa faz ao marido. Ele nada diz, nem sobre as reclamações, nem sobre o medo vivido pela esposa na noite anterior. É basicamente a mulher quem fala. A apatia do esposo, os aborrecimentos da mulher, a falta de diálogo entre eles expõem a vida impossibilitada de ser de outro modo que não seja aquele. O texto é a fotografia de uma relação desgastada. Os sentimentos mostram-se corroídos e a possibilidade de diálogo e compreensão mútua praticamente inexistente, como se a cidade ou o modo como vivem na cidade tivesse interferido diretamente no que se transformaram as suas vidas. Lá fora, a desordem da cidade (discussões, porta que se fecha, rádio ligado, cachorros que latem, passos na calçada, bebê que esgoela, a sirene da polícia, vozes, ônibus que arranca) é indiferente à desordem da vida do casal; o barulho de fora contrasta-se com o vazio de dentro, tanto um quanto o outro reforça a ideia de desajuste: “cansei nada vale tanto sacrifício trabalhar trabalhar pra quê? a gente quase não se vê mais não sai pra lugar nenhum quanto tempo tem que você nem me procura” (RUFFATO, 2010, p. 24). As reclamações feitas pela esposa ao marido estão em consonância com o título do fragmento: “O que quer uma mulher”. O que quer aquela mulher é exatamente o que ela não tem. É a vida que ela vive que a aborrece, a vida é o fardo de todos os dias. Porém, não se vislumbra outro modo de ser. E embora o texto afirme que uma “uma mulher precisa de muito mais”, parece faltar ânimo à personagem. Enquanto a vida segue lá fora o ritmo de todos os dias, a mulher fica com a escassez de prazer e as perguntas sem respostas: “Quem é esse homem, meu deus, cara gorda ponte-móvel barriga-de-barril roupas desleixadas sem amigos (...) e que dorme em sua cama e que é o pai dos seus filhos” (RUFFATO, 2010, p. 27). Os diálogos trazem a marca da oralidade, acentuada especialmente pelo uso das gírias e da hifenização. A estruturação sintática e a ausência de pontuação expressam as sensações experimentadas pela personagem. Esses registros são modos de representação, fazem parte das estratégias adotadas por Luiz Ruffato para tornar os relatos ainda mais verossímeis. Em *Eles eram muitos cavalos*, cada capítulo conserva uma marca linguística específica. As vozes narrativas transitam entre os diversos registros, ora estabelecendo rapidez, ora tornando a

narrativa lenta. Esse apuro de linguagem, uma linguagem que se faz, paradoxalmente, simples e rebuscada, contribui com as múltiplas possibilidades semânticas do texto.

Em “O que quer uma mulher”, a violência é um mero detalhe do dia vivido. A confissão de um ato violento pela mulher não afeta o marido, mesmo ela tendo expressado que se sentiu insegura. O medo é um dos efeitos mais cruéis da violência urbana. Em razão dele blindam-se carros, constroem-se condomínios fechados e cercas elétricas, modos de proteção que isolam as pessoas, sobretudo os que têm dinheiro. A obsessão em se proteger acaba por revelar a ineficiência do Estado e a segregação espacial a partir da divisão física das áreas urbanas. A violência e a cultura do medo estão de modo implícito nos textos “Negócio” e “Onde estávamos há cem anos”, ambos reproduzem um fragmento da vida de quem tem dinheiro e pode financiar aquilo que é responsabilidade do poder público.

## **28. Negócio**

Blindado, o Mercedes azul-marinho faz uma meia parada em frente à Graduate School, fila dupla, de entre dezenas de uniformes um menino destaca-se, pula para dentro, aprisionada lá fora a histeria do preâmbulo da tarde – crianças algazarrentas, periquitos neuróticos, motores. Amarfanha o terno Armani cinza-chumbo do pai, que, desajeitado, acarinha a carapaça de finos cabelos pretos do filho, a encardida mochila aos pés (...). O vermelho do farol, observa-o pousado no vidro da janela do carro emparelhado. Assediada, a mulher agarra-se pânica ao volante, entricheirada: uma velha se oferece buquê de rosas encarnadas, um rapaz martela o pregão de uma caixa de ferramentas; outro embala panos de prato, “bordados à mão”; um sujeito sua, nos ombros desfilando uma caixa de copos de água mineral; outro, ensonado bebê ao colo, exige esmolas; rodinho e balde em garras subnutridas disputam para-brisas; adolescentes coxas sorridentes impingem propagandas de imóveis. (RUFFATO, 2010, p. 59-61)

## **40. Onde estávamos há cem anos?**

Na esquina com a rua Estados Unidos, o tráfego da avenida Rebouças estancou de vez. Henrique afrouxou a gravata, aumentou o volume do toca-cesse, Betty Carter ocupou todas as frinchas do Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos para-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os dedos, arranjos de estiletes em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados, esfarrapados, imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes coxas à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos (...) (Ruffato, 2010, p. 80)

A blindagem do carro não isenta o medo, tampouco o contato com a pobreza. Segurança é o que se mostra à primeira vista, porém, como sugere o texto 20, a violência atinge também os mais ricos. Os textos 28 e 40 são o registro da discrepância social e do medo que preocupa. Fora do veículo a vida é vulnerável e todos, em maior ou menor grau,

estão expostos às formas de violência. Do interior do veículo, a vida de dentro se confronta com o mundo de fora. São a blindagem e os vidros cerrados que separam esses mundos. Buscar a vigilância constante é, de acordo com Canclini (2003), um modo de isolar-se dos conflitos urbanos ou, como observa Bauman (2003), o direito de manter-se à distância e viver livre dos intrusos. Os textos apresentam situações em que a elite confinada em seus carrões deseja isolar-se do que existe fora dele. A possibilidade de contato com a violência reside nas vidas que transitam sob os semáforos. O choque dessas realidades evidencia ainda outra face da violência: a violência social.

Mendigos, homens e crianças disputando os espaços sob os semáforos são cenas do cotidiano, imagens da violência social que caracterizam os centros urbanos e contribuem com a sensação de ambientes degradados. A voz narrativa que traz ao texto literário esses anônimos age como quem realiza uma denúncia acerca de uma realidade que existe, mas é ignorada. Não é o mundo no interior do veículo que se sobressai, mas o de fora. E é do lado de lá que estão as maiores vítimas, são elas que lideram as estatísticas de mortes ocasionadas pela violência no país, quase sempre jovens, pobres e de cor parda. Segundo matéria publicada no jornal *O Globo*, em dezembro de 2013, a partir de dados da Secretaria Nacional de Segurança Pública, a violência é uma experiência sentida por um em cada cinco brasileiros que vivem em centros urbanos com população superior a 15 mil habitantes. É interessante lembrar que *Eles eram muitos cavalos* trata de um único dia de São Paulo, logo as histórias narradas são suficientes para que se perceba a violência “como um insistente barulho de fundo que nunca se dissipa por completo” (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 7), um elemento do cotidiano de milhares de pessoas. Paralelo à violência direta dos assaltos, homicídio, chacina, está à violência social. Dela fazem parte os que cercam carros de luxo na Avenida Rebouças, assim como o homem negro, franzino, pobre, desempregado e pai de um recém-nascido, do texto “Fraldas”.

## 26. Fraldas

O segurança, negro agigantado, espadaúdo, impecável dentro do terno preto, abordou discretamente o negro franzino, ossudo, camisa de malha branca surrada calça jeans imundo tênis de solado gasto que empurrava um carrinho-de-supermercado havia cerca de meia hora - cinco pacotes de fraldas descartáveis, uma lata de leite-ninho. (...) Assustado, o braço enforcado pela torquês educada, ouviu o sussurro entredentes, *Vem comigo... e nem um pio! Se fizer escândalo, te arrebento!* O chefe, *Otário! Um tempo de olho em você!*, comentou, espalmando, de passagem, os monitores das câmaras espalhadas pelo hipermercado, a caminho da pequena sala onde, de cueca, o cimento gelado, explicou, pelo amor de deus, que a mulher aguardava em casa, recém-parida, um

menino, tinha nome ainda não, mas dependesse dele ia chamar Tiago (...) (RUFFATO, 2010, p. 54-55).

“Fraldas” cruza a voz do negro agigantado com a do negro franzino, ambas situadas em lugares sociais aparentemente distintos; a essas vozes entrecruza-se a voz do chefe. O narrador onisciente em terceira pessoa é quem narra os fatos, mas é também o que observa e experimenta; por vezes, o narrador distancia-se da narrativa e os relatos passam a ser construídos pelas vozes dos próprios personagens. Assim, a narrativa é composta tanto pelo discurso em terceira pessoa quanto pelo discurso em primeira pessoa. Para Vera Lúcia Follain de Figueiredo, “a prevalência da primeira pessoa na ficção caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro”, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho (2012, p. 123). A partir dessa visão da pesquisadora, o realismo hoje vai além do desejo de cópia do real, insere-se na ordem do discurso que aproxima o leitor do fato narrado; o real é individual, está na construção dos discursos e na “renúncia à pretensão de falar pelo outro” (FIGUEIREDO, 2012, p. 124).

Mesmo não sabendo os seus nomes, a compleição física dos personagens define as suas identidades no texto. A violência está no estigma social do homem negro e mal vestido que é tratado como se fosse um bandido tão somente pela aparência física e por demorar-se por entre as gôndolas do supermercado. Ruffato realiza uma crítica social forte acerca dos estereótipos, da desqualificação de negros e pobres, da violência social de que são vítimas os que vivem a condição de pobreza. Na fragilidade do corpo reside a fragilidade da própria vida. Se no texto “A caminho” o consumo atrelava-se à noção de pertencimento e status social, aqui ele suscita exatamente o contrário. O negro franzino é o sujeito que se apaga socialmente pela impossibilidade de consumir. Embora não tenha o caráter destrutivo, a violência social traz a sensação de desordem e desajustes extremos, como se verifica também no texto intitulado “Ratos”:

## 9. Ratos

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastrado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando

achega-se, em convulsões. O corpinho débil mumificado em trapos fétidos, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco. (RUFFATO, 2010, p. 20-21)

No texto, Ruffato examina a miséria em uma manhã de claridade envergonhada. Crianças dividem o espaço com ratos, todos no mesmo lugar, dividindo os restos, lutando pela sobrevivência em um ambiente fétido e insalubre, onde lêndeas explodem, ratazanas procriam, pulgas se entrelaçam e baratas guerreiam. A vida humana equipara-se a dos insetos e o sonho é possível apenas nos cuidados e nas “invencionices” contadas pela irmã de onze anos. Assim como em “Chacina nº 41” desponta um ambiente de falta absoluta; uma precariedade que está espalhada nos mínimos detalhes do ambiente. Em ambos os textos, o dia-a-dia dos que não têm nomes, indivíduos à margem da sociedade pela falta absoluta de recursos. A falta de dignidade se expressa também na escassez de comida, saúde, educação e moradia. “Ratos” é a fotografia da miséria, do desajuste social e familiar. A presença de bichos e insetos intensifica a ideia de ruína. Ao registrar a violência social em sua expressão máxima, registra-se também a dimensão política do texto literário. No discurso de abertura da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, em 2013, Ruffato declarou o seguinte: “Apesar de todos os esforços, é imenso o peso do nosso legado de 500 anos de desmandos. Continuamos a ser um país onde moradia, educação, saúde, cultura e lazer, não são direitos de todos, e sim privilégios de alguns”. Ruffato tem se destacado pelo teor crítico de seu discurso, como um intelectual que se posiciona politicamente; no entanto, a dimensão política de *Eles eram muitos cavalos* não está na adoção de um discurso que se pode chamar de discurso político, mas no compromisso de questionar realidades sociais facilmente esquecidas; não se trata, portanto, de literatura engajada, mas de uma escrita que se compromete com demandas sociais muitas vezes ignoradas. “Ratos” é um microcosmo de vidas de milhares de pessoas que habitam favelas e subúrbios paulistanos. Nesses lugares luta-se, antes de tudo, pela vida, como se percebe a partir do negro franzino do texto “Fraldas”, dos meninos que disputam espaço sob os semáforos (“Negócio” e “Onde estávamos há cem anos”), nos moradores de ruas (“Chacina 41”), no índio que é explorado em troca de um prato de comida (“Um índio”), no velho que vive de favor no apartamento 205 (“A vida antes da morte”), na menina de olhos negros que “oferece dropes misto a um e outro”, à noite, na Avenida Paulista (“Noite”), enfim, na vida desses anônimos que, de algum modo, sofrem de violência social,

pessoas “que não têm passado... nem presente... nem futuro...” (RUFFATO, 2010, p. 57). O último texto do livro, o único que não tem título, antecedido tão somente por uma imagem retangular negra, devolve mais uma vez a percepção da violência como algo que escoa pela cidade, sempre à espreita. Já é noite em São Paulo e o que se registra é a violência batendo à porta:

- Parece... parece que tem alguém gemendo...
- É...
- Santo deus!
- Shshshiuuu... Fala baixo!
- Não vamos ajudar?
- Ficou doida?
- Mas... tá aqui... bem na porta...
- Fica quieta!
- Ai, meu Deus!
- (...)
- É... Parou mesmo... Vamos lá agora?
- Não!
- Por quê?
- Porque... porque ainda pode ter alguém lá... E aí? Melhor dormir... Vai... vira pro canto... vira pro canto e dorme... Amanhã... amanhã a gente vê... Amanhã a gente fica sabendo... Dorme... vai...

No fragmento, os indivíduos já não conseguem se movimentar diante da violência. A ausência de ação dos personagens poderia ser justificada pelo medo, mas é também a expressão de que a violência, assim como a sua banalização, não têm limites; diante dela já não há o que fazer exceto esquecê-la. Para Schøllhammer (2013, p. 7), “narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesma sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão”. Em uma metrópole como São Paulo, onde a sociedade se mostra estratificada, heterogênea e complexa, o contato com a violência dá-se de diferentes maneiras, como foi possível perceber nos fragmentos anteriormente analisados; não é prerrogativa de pobres ou ricos, nem se situa apenas nos espaços onde a miséria prevalece. A violência não cessa, está no dia a dia, despeja-se por todos os lugares, é aquilo que ocupa posição de destaque na metrópole. Como se verificou nos textos, Ruffato opta por tocar nas múltiplas possibilidades da violência: social, afetiva, coletiva, individual etc. O modo como ela se reproduz pela cidade reforça a imagem do caos, de coisas fora de ordem, como cantou Caetano Veloso acerca de um lugar que, embora pareça construção, é ruína:



Vapor barato, um mero serviçal do narcotráfico foi encontrado na ruína de uma escola em construção... Aqui tudo parece que é construção e já é ruína. Tudo é menino, menina. No olho da rua o asfalto, a ponte, o viaduto ganindo pra lua nada continua... E o cano das pistolas que as crianças mordem reflete todas as cores da paisagem da cidade que é mais bonita e muito mais intensa do que no cartão postal... Alguma coisa está fora de ordem, fora da nova ordem mundial... (...).<sup>22</sup>

Como na letra de Caetano Veloso, Ruffato afasta-se das imagens de cartão postal e foca na cidade e seus detritos, flagra a vida de pessoas em ambientes de violência e miséria. Como sugere a personagem do texto “O que quer uma mulher”, que já não reconhece o esposo, não reconhece a própria vida tampouco o rumo que ela tomou, as coisas estão fora do lugar, São Paulo está fora da ordem desejável. A imagem da cidade como território de degradação não se faz apenas pela presença marcante da violência, do medo e dos contrastes sociais, mas pela junção de todos esses elementos, pela multiplicidade de imagens presentes em cada texto, pelas desordens externas e internas de cada personagem, pela violência que se enxerga de forma imediata e naquelas praticamente invisíveis e que agem silenciosamente, tudo contribuindo com a imagem de uma cidade em ruínas.

### 3.2. Realidade e paisagem humana

Assim como a violência, a solidão está no cotidiano da cidade. Além do horror produzido pela violência, *Eles eram muitos cavalos* registra situações de perdas e abandonos. Evidenciam-se nos textos tanto as ruínas da cidade quanto as ruínas do ser. Em “Minuano”, o leitor é conduzido pelas reminiscências da única personagem e sua constatação de infelicidade. A felicidade está no passado, em um lugar distante, nas lembranças de uma infância vivida num ambiente gracioso, nas manhãs de orvalhos em que a menina de trança exibia os seus olhos azuis.

“(...) ela agora com o som do microsystem ligado no último volume no décimo terceiro andar de um edifício em cerqueira César jogada no chão quase bêbada desesperadamente reconhece mas meu deus como deixara escapar aquela felicidade em que momento da vida ela tinha se esfarelado em suas mãos em que lugar fora esquecida quando meu deus quando” (RUFFATO, 2010, p. 102-103)

---

<sup>22</sup> “Fora de ordem” é a primeira faixa do álbum “Circuladô”, lançado por Caetano Veloso em 1991.

Não há sinais de pontuação no texto. Uma acepção possível para essa ausência de pontuação é a decisão de trazer para a linguagem toda a desordem de pensamento e emoções vividas pela personagem. Como em um espiral, as questões do presente e do passado se misturam a partir de indagações e registros da memória, possibilitando pensar sobre o verdadeiro sentido da vida. Narrado em terceira pessoa, não há pausa no relato, não há pausa para respirar; a pausa só é possível na leitura. Embora ela não esteja indicada pelos sinais de pontuação, é possível percebê-la nas fendas que se fazem entre uma imagem e outra, nos estilhaços da memória, nos intervalos entre presente e passado.

As imagens do passado são consumidas por um presente de solidão e tristeza. Ao se questionar sobre a perda da felicidade, a personagem já não reconhece o seu lugar. A impossibilidade de recuperar a felicidade gera desespero; o presente não recupera o instante em que tudo se perdeu, apenas fragmentos do passado. É a constatação da própria ruína que a deixa perplexa, a absoluta certeza do abandono de si mesma. De certo modo as indagações da personagem se cruzam com as indagações feitas pela personagem do texto “O que quer uma mulher”, analisado anteriormente. Ambas são atravessadas pela consciência de que suas vidas se transformaram em algo distante do que sonharam. Nos dois fragmentos, a expressão de um sentimento de incomunicabilidade, a sensação de indivíduos imersos na solidão. O desalinho da vida também está presente em “Pelo telefone”, uma narrativa carregada de sentimentos, drama e solidão.

**“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”**

O que você ganha com isso?, cadela!, o quê? (*Pausa*) O quê que você ganha com o sofrimento dos outros, heim? (*Pausa*) Ver um filho chorando... sem entender... o pai... noites foras... Z filha rebelde... a mãe... (*voz esgarçada*) O pai... tem... outra... (*Descontrolada*) Desgraçada! Desgraçada! O quê que você ganha com isso? Filha-da-puta! Filha-da-puta!

**“Oi, aqui é a Luciana. Deixe seu recado após o sinal.”**

Sabia que ele não é mais o mesmo? Que está ficando velho? Hein? Você já pensou nisso? Que você é vinte anos mais nova que ele? (*Pausa*) Agora essa diferença não tem muita importância, não é mesmo? Mas... depois... quando ele estiver sessenta... ele será um traste inútil... e você? (RUFFATO, 2010, p. 52)

Na linguagem chula, coloquial e sem rodeios, transparece o desequilíbrio da personagem que lança ofensas à amante do esposo. Luciana, a suposta amante, é apenas uma voz gravada que se repete no texto, indicando a insistência dos telefonemas ao longo do dia. Na secretária eletrônica, estão os recados deixados pela esposa, o registro das suas dores, seus medos e o seu desespero. Os hábitos do marido são expostos a fim de afugentar

a amante, indicando a sua preocupação diante da possibilidade de perda. Na solidão de suas dores, a mulher traída é apenas uma voz que se repete solitariamente, não reproduz ecos, não se faz escutar. Evoca-se a sensação de perda e abandono. Na metrópole não é apenas o espaço físico que se mostra fora de ordem, os sentimentos também estão fora do lugar. Logo, a cidade é o espaço da solidão, dos desencontros, de indivíduos deteriorados e que já não se reconhecem. “O que quer uma mulher”, “Minuano” e “Pelo telefone”, mostra o lado sombrio da vida de pessoas cujas dores estão na solidão, no isolamento, na insegurança, na incompreensão do outro e na sensação de perda. A solidão que se vivencia nas grandes cidades aparece também em “Na ponta dos dedos (2)” e “Na ponta dos dedos (3)”, em que a solidão é algo que se dissipa na possibilidade de relacionamentos amorosos. Na ponta dos dedos estão pessoas que buscam afeto, amizade, carinho, sexo, compromissos sérios e furtivos; homens e mulheres de todas as idades, raça e opção sexual diversa, imprimindo os seus desejos em anúncios de jornais.

Os fragmentos “Mãe”, “Um índio” e “Carta” ajudam a compor o painel humano de *Eles eram muitos cavalos*. Embora os textos possibilitem interpretações diversas, alguns aspectos os aproximam como, por exemplo, a sensação de indivíduos sem raízes, um deslocamento não apenas geográfico, mas também subjetivo. Pode-se argumentar que essa é uma característica presente em outros fragmentos do livro, no entanto esses textos têm em comum algumas particularidades específicas, pois falam de indivíduos que deixaram a sua terra em busca da vida na metrópole e, com isso, perdem as suas raízes. Embora o texto “Mãe” já tenha sido parcialmente analisado no segundo capítulo, retornamos a ele para destacar outros aspectos relevantes. No fragmento, uma mãe parte do sertão pernambucano para reencontrar o filho em São Paulo, um trajeto que se faz demorado, dentro de um ônibus, sentindo no corpo e na alma os desconfortos da viagem. Com a evidência de que a cidade se aproxima não cessam os incômodos físicos, imagens do passado são trazidas aos pedaços; confirma-se que o filho está distante há anos, que a sua partida foi motivada pela necessidade de “ganhar a vida em Sampaúlo”, e que após sua ida retornou a Pernambuco “duas vezes só” quando ainda estava solteiro. Nesse tempo distante, o contato entre mãe e filho deu-se por meio de cartas e fotografias. Pelo fragmento de uma dessas cartas colado à narrativa é que se resgata a voz do rapaz: “e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com a nossa família e todos vamos ficar muitos felizes não se preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do” (RUFFATO, 2010, p. 17). Interrompe-se o texto da carta para mais uma vez realçar a dor física que certamente

impedirá a mãe de “ler o olho do filho” e, desse modo, confirmar se a vida na cidade é feliz ou não. A narrativa se finda e nada se sabe sobre o reencontro.

No texto “Carta”, a carta é o único meio de contato entre mãe e filho. Carregada de indagações e informações, a carta é o registro de como tem sido a vida na pequena cidade de Guidoal, em Minas Gerais. Em São Paulo, a vida do rapaz quase não é dita, exceto pela afirmação da própria mãe de que o filho é casado e possui filhos ainda crianças. Não se sabe o que motivou a saída do rapaz do interior mineiro, mas focam-se os sentimentos da mãe, as histórias compartilhadas e o interesse sobre a vida do filho. Apesar da proximidade geográfica que separa Minas Gerais e São Paulo, depreende-se da narrativa de que o filho está ausente há tempos. As informações sobre a cidade natal trazidas na carta, detalhes da vida de parentes e amigos, dizem sobre as experiências não sentidas por quem está distante. A ausência do filho produz incômodos na mãe que podem ser verificados em vários trechos da carta: “eu sinto uma apertura no coração, uma coisa esquisita” (RUFFATO, 2010, p. 105).

O texto “Um índio” traz fragmentos da vida de um índio em São Paulo. Ao chegar à cidade, transforma-se em mão-de-obra barata. Para matar a fome, troca trabalho por comida. Tanto em “Mãe” quanto no texto “Carta” e “Um índio”, o processo de migração traz grandes consequências aos personagens, nos dois primeiros textos evidencia-se de modo especial o isolamento e a ruptura dos laços familiares, sociais e culturais. A sensação de perda (do passado, da família) está presente nos dois textos. O passado é uma imagem distante, difícil de recuperar, que já não se costura ao presente. Já em “Um índio” as consequências da migração são mais graves, resultando na perda completa de identidade. Na cidade, torna-se indigente e marginalizado; e, embora se vista como um urbano, não consegue se integrar à cidade, é apenas mais um anônimo que, como tantos outros, compõe o segmento social de exclusão.

Para a pensadora francesa Simone Weil<sup>23</sup> (2001, p. 45), “de todas as necessidades da alma humana, não há outra mais vital que o passado”. Nesses fragmentos textuais a relação com o passado é fraturada. A ida para São Paulo faz com que indivíduos abandonem suas raízes e busquem meios de fixá-las em outro lugar. O passado é composto

---

<sup>23</sup> Simone Weil nasceu em Paris em 1909. O seu conceito de enraizamento deu-se a partir da sua vivência como operária na fábrica da Renault, cujo sistema de produção, segundo ela, retira do homem a possibilidade de permanecer enraizado. Assim, é possível afirmar que a escritora viveu no próprio corpo o desenraizamento e os desajustes provocados pelas condições de trabalho experimentado. Nesta dissertação, buscou-se nas teses de Simone Weil um modo de pensar sobre os deslocamentos do sujeito na contemporaneidade, especialmente aqueles motivados pela migração.

de pequenas imagens dispersas. Em “Mãe” e “Carta” são os laços afetivos que se quebram. Já em “Um índio” destaca-se o absoluto desenraizamento do personagem que, solitário e desnortado, perambula debaixo das marquises na mais completa impossibilidade de fixar raízes na metrópole, agindo como o estrangeiro que não reconhece na cidade o seu lugar. Segundo o Dicionário Aurélio, estrangeiro é o “que é de outra região, de outra parte, ainda que pertencente ao mesmo país”; como sinônimo o mesmo dicionário traz as palavras “forasteiro” e “estranho”. O índio suscita no texto essa sensação de estrangeiridade em relação à cidade, de indivíduo estranho ao lugar, de não pertencimento, e vai além. Pela condição de vida marginalizada, o índio experimenta na cidade o exílio no sentido trazido por Edward Said (2003, p. 43), como “uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar”. O fato de o índio perambular de um lado para o outro confirma a ideia de que, mesmo morando em São Paulo, não pertence ao lugar, é um sujeito que está sempre deslocado, como se a sua presença naquele ambiente fosse provisória. Sobre o enraizamento, Simone Weil diz o seguinte:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro. Participação natural, isto é, que vem automaticamente do lugar, do nascimento, da profissão, do ambiente. (WEIL, 2001, p. 45)

Os três textos trazem personagens que passaram a ocupar territórios diferentes, que não são exatamente o seu e que se põem em conflito com o seu lugar de origem. A narrativa desses personagens, especialmente a do índio, apresenta São Paulo como o lugar de exílio, da perda de afeto, dos laços; o espaço onde tudo é alheio e a vida parece estranha. Nos dois primeiros textos, o estranhamento em relação ao lugar recai sobre as mães, sobre quem ficou na terra natal. Em “Um índio” a sensação de estranhamento é em relação ao lugar e ao fato de o índio não se inserir no contexto social. A experiência de desenraizamento vivida pelo índio é brutal, em momento algum se recupera o seu passado. É interessante notar o modo como os procedimentos utilizados por Luiz Ruffato reforçam as questões do presente. Em momento algum do texto é resgatado o passado do índio, não se sabe sobre suas condições de vida antes de chegar a São Paulo. O olhar detém-se sobre o agora. E isso é algo que se sobressai em todos os textos do livro. Mesmo nos capítulos que permitem visualizar acontecimentos do passado, como ocorre em “Minuano”, isso se dá de

forma breve, ligeira, são pequenos *flashes* de memória impossibilitados de serem alinhavados ao presente, são imagens que não se sustentam, tampouco fazem sentido diante da realidade que se apresenta. Essa particularidade de Luiz Ruffato, de enfatizar o presente, reforça o aspecto verossímil do texto, com o fato de que todas as histórias estão situadas no mesmo dia.

O deslocamento dos personagens possibilita pensar na cidade como espaço de sujeitos desenraizados. Se por um lado *Eles eram muitos cavalos* aponta para a metrópole como o lugar da multiculturalidade, nesses textos a cidade é o lugar onde as raízes não se fixam. Para Simone Weil, o enraizamento dá-se pela participação real, ativa e natural do ser humano na existência de uma “coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro” (2001, p. 43); nesses fragmentos, os personagens mostram-se desvinculados do passado; o presente, assim como o futuro, é uma incógnita. Em “Mãe” e “Carta”, a memória do passado é revisitada apenas pela presença da mãe, enquanto que em “Um índio” o passado é completamente apagado. Desse modo, os personagens surgem pela metade e desconectados da própria história, sugerindo um sentimento de não pertencimento seja em relação ao passado, seja em relação ao presente. Em *Olho a olho, ensaios de longe*, Márcia Sá Cavalcante Shuback (2011, p.88) observa que o desenraizamento na contemporaneidade é um desenraizamento insólito, o homem é um estranho na sua própria história, busca redefinir a ideia de lugar a partir do sem lugar. O motorista que fala incansavelmente ao passageiro no capítulo intitulado “Táxi” denota percepções distintas sobre São Paulo e a cidade natal, Sergipe. Pelos relatos depreende-se que ele fixou raízes na metrópole; pelas suas reminiscências imagina-se que as raízes do passado permanecem vivas. Simone Weil (2001) diz que, apesar dos deslocamentos, o enraizamento é um direito fundamental. Neste fragmento do livro, a figura do taxista serve para demonstrar tanto o esforço de se fixar na metrópole quanto a sua desconexão com o passado, é ele mesmo quem admite que, assim como suas filhas, não se interessa mais pelo lugar de origem. Logo depois, o personagem entra em contradição e afirma que “a única coisa que resta é a memória da gente, mas o quê que é a memória da gente?” (RUFFATO, 2010, p. 86). Para Eclea Bosi (1994), a memória não é sonho, é trabalho; por meio dela reconstroem-se, com as imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Em “Mãe”, “Carta”, “Um índio” e “Táxi”, os personagens estão desconectados de suas memórias individuais. O rompimento com a família, o passado, o lugar acarreta a perda de suas características de origem; suas vidas são breves relatos do

presente, vazio de futuro e pobre de passado. Nesses personagens, identifica-se o comportamento apontado por Simone Weil (2001, p.46) como típico de indivíduos desenraizados: a inércia de alma.

O painel humano no livro é composto pelo sentimento de incomunicabilidade e de apagamento da memória, pela violência e pelo medo, pela solidão e os sucessivos desenraizamentos. A cidade e os seus problemas já não surpreendem mais, seja em relação à violência, seja em relação à miséria, seja em relação às dores que afligem o outro. A cidade escolhida para ser narrada, e mesmo como protagonista, é este lugar estranho, em que a capacidade de se surpreender ou de se indignar com alguma coisa praticamente não existe. É possível que a saída para esse mundo esteja naquilo que apontou Carlos Drummond de Andrade no poema intitulado “Mãos Dadas” – a solidariedade: “o presente é tão grande, não nos afastemos, não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”. Assim como o eu lírico drummondiano, é possível dizer que, em *Eles eram muitos cavalos*, Luiz Ruffato firmou um compromisso com o tempo presente, o homem e a vida, a partir da busca de uma linguagem que investiga os limites do literário.

### 3.3. A linguagem e a realidade invisível

No segundo capítulo deste trabalho, refletiu-se sobre a narrativa fragmentada de *Eles eram muitos cavalos*. Aqui, serão discutidos alguns aspectos da linguagem fragmentada do livro a partir do seguinte questionamento: o que produz a linguagem elíptica do livro, o que dizem a omissão de palavras, as frases incompletas, o discurso fragmentado, a narrativa em suspenso? Muito já foi dito sobre o estilo fragmentado de Ruffato, especialmente como um procedimento recorrente da literatura contemporânea brasileira; porém, é interessante perceber que, na maioria dos textos, a linguagem ruffatiana se rompe diante de eventos complexos.

Como já dito, em artigos sobre o retorno do realismo à literatura, Schøllhammer e Renato Cordeiro Gomes já haviam feito algumas considerações a respeito da estética de Luiz Ruffato e os seus mecanismos de representação que, assim como outros escritores do presente, busca na própria linguagem modos de lidar com o real. A partir dessas considerações, buscou-se em *Eles eram muitos cavalos* os textos que trazem esses instantes em que a linguagem se rompe e a voz narrativa fica em suspenso para, a partir disso,

refletir acerca do que produzem os espaços vazios. Foram selecionados para análises os fragmentos cujas lacunas identificadas no texto surgem abruptamente. Compreende-se, aqui, que a adoção de uma linguagem fragmentada vai além do desejo de conceber uma linguagem que traga em si mesma a complexidade de São Paulo. O caráter fragmentário do livro aponta, ainda, para duas questões relevantes: a dificuldade de narrar o presente e a possibilidade de fazê-lo emergir entre lacunas e silêncios, como será possível perceber nos textos selecionados.

### 39. Regime

A tarde é um barulho de um ventilador-de-pé zurrando dentro de uma sala improvisada em araras de arame e prateleiras de metal empanturradas de peça de malha: maiôs, biquínis, calcinhas, camisas, pijamas, cuecas, cueiros, chortes, bermudas, macaquinhos, casaquinhos, touquinhas, bonezinhos. (...) Terça-feira, movimento fraquíssimo, quase dinheiro nenhum na gaveta, véspera de pagamento. (...) O cano do revólver na sua testa, o rapaz voz engrolada *Enfia o dinheiro aqui, anda!* Um saco plástico do Carrefour meio pão de cachorro-quente meia salsicha atravancando a língua o molho de tomate escorrendo vermelho pelo canto da boca vermelha a mão inútil sobre o tampo da mesa a gaveta fechada vazia hirta olhos esbugalhados *Enfia o dinheiro aqui, porra!* Impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insanguíneos gotas marejando na testa um latido inseguro *Vamos, porra!* A voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar o gatilho plec (RUFFATO, 2010, p. 79)

Inicialmente, “Regime” é só o instantâneo de um dia qualquer, como tantas outras terças-feiras; o texto registra uma jovem de dezessete anos, caixa de loja, à espera de fregueses, numa “sala improvisada em araras de arame e prateleiras de metal empanturradas de peça de malhas” (RUFFATO, 2010, pág. 78). Numa tarde de “movimento fraquíssimo” a jovem mastiga o “primeiro dos três cachorros-quentes que a mãe, vizinha, havia acabado de passar por cima do muro” (RUFFATO, 2010, pág. 78). O olhar do narrador onisciente em terceira pessoa adentra o ambiente e diz exatamente o que se passa: o marasmo da tarde, a falta de dinheiro na gaveta, a sede da jovem por refrigerantes, o desejo de emagrecer, o uso de remédios com prescrição restrita adquiridos ilegalmente, o *walkman* esparramado “sobre o amarelo-fosco aglomerado da mesa”, as “canetas Bic azuis sem tampa”, os cachorros-quentes, a lata de Coca-Cola “que se esvai pelo canto da boca vermelha” e o viralata sarnento de “olhos mendicantes na calçada”. E assim, entre uma trivialidade e outra, o tempo escorre sem pressa. Como em uma outra cena, distante do que ali se passa, um outro mundo é revelado: os motivos da jovem não ter concluído o estudo secundário e a relação com a irmã “lindíssima”, pedaços de imagens do passado se sobrepõem ao presente e possibilitam ampliar um pouco mais os traços



constitutivos da personagem. A atmosfera de tranquilidade é rompida pela voz que grita: “enfia o dinheiro aqui, anda”. Grafada em *itálico*, a voz é o anúncio de mais uma tragédia urbana. O estampido produzido pelo gatilho põe fim à narrativa, momento em que o leitor pode verificar os limites da representação expressos no silêncio do texto. Schøllhammer (2009) faz a seguinte observação sobre o modo como o tema da violência é abordado na contemporaneidade:

A exploração da violência e do choque, tanto na mídia quanto nas artes, é entendida como a procura de um ‘real’, definido como possível ou perdido, que não se deixa experimentar a não ser como reflexo, no limite da experiência própria, como o avesso da cultura e como aquilo que só se percebe nas fissuras da representação e nas ameaças à estabilidade simbólica (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 115-116)

Antes do assaltante entrar na loja, a narrativa é rica em detalhes que possibilitam uma imagem segura do ambiente e da ação dos personagens. Com a presença do assaltante a narrativa se estilhaça, o discurso se quebra e imagens confusas amontoam-se aos pedaços. O silêncio do texto trazido pelo “plec”, que é também o fim da narrativa, permite pensar sobre os limites da representação. É possível representar uma realidade de violência extrema? No texto, a violência está ligada diretamente ao rompimento da frase e a não continuidade da narrativa. No silêncio da linguagem, experimenta-se o silêncio da própria realidade. Para Schøllhammer, esse silêncio não deve ser confundido com o silêncio do inefável e do sublime, tampouco com o choque do nojo, o silêncio “é a expressão dinâmica e espacial de um outro agenciamento afetivo no texto, que pode tornar perceptível o que ainda não é dizível e visível representativamente” (2013, p. 150).

Os fragmentos ruffatianos sugerem que o real não se expressa apenas na objetividade da enunciação; diferentemente do realismo histórico que conduz o leitor a realidades prontas e acabadas, Ruffato permite um contato com a realidade para além do enunciado. Em “Minuano”, texto anteriormente analisado, o silêncio da narrativa é trazido pela perda da felicidade, pela impossibilidade de dizer o momento exato onde tudo se perdeu. Não há nada que exprima a sensação de deslocamento vivido pela personagem, que represente o seu desespero e as inquietudes da alma. O texto termina com um “quando” difícil de precisar, sem que haja ponto ou vírgula, suspenso sobre o vazio. A incompletude da linguagem vai ao encontro da incompletude do próprio ser, a ausência de algo que expresse com exatidão a perda da felicidade. Nessa perspectiva, esses vazios conduzem à difícil captura dos acontecimento. Pode-se dizer, ainda, que a realidade

também é o que não se enxerga. Em “Insônia”, chama a atenção o final do texto que se dá da seguinte forma: “meu tio vou acabar com a asma desse menino me jogou no água fria do rio pomba, saí roxo, tremendo, eu te amo, paris, estão te sacaneando, tecnopop, o apito guarda a noite, as” (RUFFATO, 2010, p. 143). É interessante perceber que o capítulo é composto de uma pluralidade de vozes não identificadas, falas pela metade, pensamentos incompletos e não lineares. A desordem da linguagem poderia ser justificada pela própria desordem daquilo que se visualiza ou daquilo que se escuta numa noite de insônia. No texto, a realidade reduz-se a farelos, e é nessa perspectiva que a linguagem se apresenta. O que vem depois desse “as” poderia ser qualquer coisa que reforçasse a ideia de ambiente em desordem, de espaço caótico. Ao passo que essas quebras sintáticas e discursivas se distanciam da realidade dela também se aproxima; é um movimento paradoxo como observou Renato Cordeiro Gomes no artigo “Por um realismo brutal e cruel”:

Tenta-se recuperar a representação frente a uma impossibilidade (representar o irrepresentável, o indizível), não para criar a ilusão de realidade, ou o efeito do real, mas para fazer emergir o seu caráter de representação de uma representação, pondo em causa a possibilidade do conhecimento objetivo do real. (GOMES, 2012, p. 86)

*Eles eram muitos cavalos* não constrói imagens totalizantes. A perspectiva é sempre do inacabado. Logo, o texto exige do leitor uma tomada de consciência que lhe permita enxergar além do que o texto diz, exige-se uma interpretação dos silêncios produzidos no interstício da linguagem. É possível que o “não dizer” seja um modo de dizer aquilo que rouba a fala e que se coloca em um lugar de silêncio nos grandes centros urbanos. Em “Era um menino”, o indizível está na morte prematura de “jesuscristinho”, um garoto de 17 anos.

é um jesus cristinho ali assim deitado nem parece uma criança os longos cabelos louros cavanhaque antigos olhos castanhos um jesus cristinho estampa comprada num domingo de sol na feira da praça da república um garoto experimentando inconformado o vai-um das coisas um garoto formidável craque em matemática e física e química que manjava bem de português e cursava o advanced na cultura inglesa um menino maravilhoso (...) é um jesus cristinho assim deitado estampa comprada num domingo de sol na feira da praça da república dezessete anos em agosto tão feliz tão lindo tão companheiro tão querido tão inteligente tão amoroso meu deus por quê ele foi fazer isso meu deus por quê (RUFFATO, 2010, p. 18)

Embora a identidade do garoto não seja dita no texto, pelas informações trazidas percebe-se que se trata de um garoto de classe média abandonado pelo pai quando ainda

era criança. O texto aproxima-se mais de uma apresentação que de uma representação da realidade. Como num fluxo de consciência as imagens da infância do garoto ao lado da mãe são trazidas com vigor. A desordem textual e sintática simula a desordem dos pensamentos, não havendo sequência de ações nem de sentimentos. Tudo se esvai entre presente e passado. A simultaneidade do foco narrativo dificulta a distinção de vozes, ora tem-se o olhar do narrador sobre a cena, ora a voz da mãe conduz a narrativa, sem que se estabeleça diferença entre uma voz e outra. A realidade social vivida pela mãe é permeada pela solidão, pela solidão de educar o filho, pela solidão dos diálogos, pela solidão dos problemas, pela solidão de suas angústias de mãe. O texto termina com o peso e a dor de quem se questiona sobre o porquê da morte do próprio filho. Trata-se de um “por quê” solitário, não conclusivo, que deixa em aberto a narrativa e o desespero da mãe. Nesse instante a narrativa se rompe em silêncio, deixando aberta a possibilidade de suicídio: “meu deus por quê ele foi fazer isso meu deus por quê”. A brutalidade da realidade não se coloca de modo explícito, tem-se uma realidade sugerida, não dita. A morte do garoto é o instante do presente que desata o passado com tudo aquilo que a memória expande a partir de um acontecimento traumático. O foco do texto está nas sensações vivenciadas pela mãe, nas suas memórias e afetos, nas dificuldades financeiras e familiares, naquilo que se sente e não se consegue dizer, no desejo de justificar o injustificável.

Como dizer com exatidão as dificuldades de uma mãe que cria o filho sozinha? Como se experimenta a solidão de um garoto criado longe do pai? Como se expressa em palavras a perda de um filho? Diante da dor as palavras fracassam, porém é desse fracasso. “Era um garoto” desperta para o fato de que certas coisas não conseguem ser ditas. O “por quê” solitário no fim do capítulo indica o desespero da mãe e as respostas que ela não tem; a não explicação, o não dito, o vazio do texto, evoca o que não está acessível. Diz respeito a uma compreensão de escrita que, como destaca Schøllhammer, incorpora “experimentações formais que buscam recriar literariamente a experiência caótica da cidade, sempre na borda do indizível e do indescritível” (2007, p. 39). É o que se percebe também no texto 34 “Aquela mulher”.

### **34. Aquela mulher**

Aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
Morumbi cabelos assim espetados na imundície olhos assim  
Perturbados pele ruça agitadas pernas braços assim machucados  
unhas pretas vestido esfrangalhado

aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi fala desconforme baba escumando no entroncamento  
 dos lábios murchos olhar esgotado mãos que pendulam  
 arrítmicas pernas desaprumadas  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi inconveniente suplicando respostas exigindo febril  
 irritada chorosa perguntas variantes imensas  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi ignorando ao relento se ratos ou baratas ignorando se  
 chuva ou sol escorrem pela guia ignorando sapatos tênis  
 havaianas polícia ignorando  
 aquela mulher que se arrasta espantilha por ruavenidas do  
 morumbi  
 não era assim  
 não  
 não era  
 :

Virou assim um dia, deu horário, a filha de onze anos não chegou da escola, o rosto esbaforido na  
 cozinha, mãe!, a noite, a madrugada, a colcha o lençol engomado, dia seguinte também não nem no  
 outro, nada nada nada e humilhou-se delegacias de polícia hospitais febens pronto-socorros IMLs  
 perambulou o trajeto casa-escola-escola-casa questionadeira porta em porta pista indícios intuições  
 até

uma noite

bateram à janela, estão chamando, o orelhão, correu, pernas embaraçando o coração, alguém...  
 alguma informação...

talvez... ela?

**Filha? (...)**

(RUFFATO, 2010, p. 69-70 – grifos conforme o original)

Nada se sabe sobre as personagens do texto. O relato limita-se em acompanhar a  
 busca incessante de uma mãe pela filha perdida em razões não esclarecidas. A mulher que  
 se arrasta pelas ruas do Morumbi é uma metáfora do sofrimento humano, sofrimento que,  
 assim como as ruas, parece não ter fim. A tensão da vida brota na própria linguagem, na  
 falta de pontuação e rupturas sintáticas. A poeticidade do texto não suaviza o peso de um  
 sofrimento que se arrasta. No entanto, como anuncia Maurice Blanchot, em *O livro por vir*,  
 a comunicação poética nos dá as coisas fora de seu alcance. A rua parece ser o único  
 espaço capaz de abrigar a “mãe-espantilha”, e embora se criem palavras para expressar a  
 dimensão desse sofrimento, ainda assim, a linguagem se mostra insuficiente. Os espaços  
 em branco da página estão carregados de inquietude e silêncio. De um silêncio que, como  
 observou Blanchot a respeito dos espaços em branco em Mallarmé, é tão expressivo quanto  
 o verso. A palavra não dita tem o mesmo peso que a frase repetida incansavelmente.  
 “Aquele mulher que se arrasta por ruasavenidas” é como uma triste canção que se derrama  
 no texto. Grafada em negrito e com caracteres diferenciados, a voz da mãe é solitária:  
 “Filha?”. Ninguém responde. Insiste uma vez mais: “Filha? Onde está você? Filha!  
 Onde?”, indagações mergulhadas em silêncio, registradas apenas pelo olhar atento do

narrador que transita pelos mesmos espaços e acompanha aquela mulher que, como tantas outras, são figuras apagadas, sem nomes, loucas, sujas, machucadas e mal vestidas. Primeiro, apresenta-se uma mulher. O leitor pode confundi-la com uma pedinte qualquer, uma figura sem nome, comum aos grandes centros urbanos. No entanto, Ruffato historiciza a narrativa e a mulher deixa de ser uma figura estranha para o leitor. Mais uma vez a realidade é apresentada a partir das suas dualidades. Paralelo ao relato de uma mulher que perambula pelas ruas da cidade está a realidade de uma mãe que perdeu a filha e, por essa razão, arrasta-se por ruas e avenidas. Uma realidade subjaz a outra. E, como em alguns textos já analisados, a realidade que se sobressai é a da ordem dos afetos.

A ausência da linguagem traz à superfície a realidade das coisas sentidas, imensuráveis. Por outro lado, a incompletude da linguagem está de acordo com a figura silenciosa da mãe arrastando-se pela cidade. Nesse sentido, o silêncio faz parte da linguagem, como expõe Blanchot em “O paradoxo de Aytrê”, presente no livro *A parte do fogo*, o silêncio é “sentido como qualquer gesto, qualquer jogo de fisionomia, e, além disso, deve esse sentido à proximidade da linguagem, cuja ausência ele demonstra” (BLANCHOT, 1997, p. 66). Nos fragmentos ruffatianos tudo se transforma em linguagem. A página preta que antecede o último capítulo é toda ela carregada de silêncio. A cor escura pode ser uma referência à noite do dia 09 de maio de 2000, pode ser uma alusão às vidas imersas no vazio, vozes emudecidas pelo medo, submetidas às mais distintas formas de violência, pode simbolizar ainda o apagamento das vozes daqueles que já não conseguem narrar as suas próprias vidas.

A voz objetiva tanto dos personagens quanto do narrador e a linguagem descritiva evidenciam em *Eles eram muitos cavalos* a proximidade do livro com os procedimentos que caracterizaram o realismo clássico; contudo, como se demonstrou no capítulo anterior, saltam aos olhos os recursos de hibridização e fragmentação da narrativa, experimentações formais que apontam também o diálogo do autor com a literatura modernista de vanguarda e que questionam a referencialidade. Desse modo, Luiz Ruffato subverte o realismo pela forma, amplia a sua concepção a partir das subjetividades, da preocupação estética e elaboração da linguagem. No livro, os modos de contato com o real, entre o dito e o não dito, entre procedimentos clássicos e experimentações linguísticas assumem, de certo modo, os paradoxos inerentes ao próprio termo “realismo” que traz em si a qualidade de representação do real. E se a linguagem não abarca o mundo como afirmou o escritor Ricardo Lísias em entrevista, faz-se necessário buscar modos diversos que possibilitem a

discussão sobre as fissuras do presente. Para Schøllhammer (2009), a diversidade de textos não literários presentes em *Eles eram muitos cavalos* são modos de indexar a realidade na escrita, como se os signos da cidade de certa forma se inserissem na literatura e, por isso, Ruffato “procura formas de realização literária ou de presentificação não-representativa dessa mesma realidade” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 79). A disposição de Ruffato de representar o irrepresentável, que seria o real, parte também dessa consciência acerca dos perigos da monumentalização da representação. Daí, vem tanto a objetividade quanto o aspecto performático da linguagem, como se um e outro estivessem em prol de se complementarem e se negarem. Tanto a afirmação quanto a negação constroem, desse modo, narrativas híbridas, como já dito, que tocam o real a partir do esgarçamento da linguagem, que é revolvida, sobretudo, na sua sintaxe. Assim, é possível afirmar que o acesso ao real perpassa pela linguagem, uma escrita que, segundo Schøllhammer, aponta para a “dimensão invisível do visto” (SCHØLLHAMMER, 2007, p.70). É na força expressiva da linguagem que se firma o realismo de *Eles eram muitos cavalos*.

A realidade do texto não depende da credibilidade das referências nem da fidelidade representativa. Ela surge na voz que nos toca sem mediação e sem justificativa, emerge da vida própria dos personagens e da necessidade ética e política de escutar e ser movido pelos eventos colocados em cena.<sup>24</sup>

Cabe ao leitor a leitura dos eventos, dos vazios e dos silêncios que estão ali justamente para demonstrar a impossibilidade de evocar a realidade a partir de pressupostos deterministas. Como foi possível perceber, o vazio provocado pela palavra ausente não significa ausência de produção de sentidos. No vazio da palavra não dita, encontram-se modos de lidar com o silêncio da cidade, com aquilo que escapa a linguagem, que é o mesmo que afirmar a recusa da literatura de servir a uma causa sem mediação. É no silêncio que, às vezes, atribuem-se sentidos às coisas obscuras e também à própria literatura. O silêncio que se instala nas lacunas textuais do livro de Ruffato não está destituído de sentido, pelo contrário, é também linguagem porque dela faz parte, e sendo linguagem produz sentidos diversos. O que não está dito pela exatidão da palavra é justamente para oferecer ao silêncio a sua expressão máxima.

Depois da guerra, os combatentes voltaram mudos, constatou Walter Benjamin. Aquilo que se vivenciou nos campos de batalhas já não podia ser compartilhado com

<sup>24</sup> Disponível em: <http://cienciahoje.uol.com.br/revista-ch/2012/293/pacto-renovado-com-a-historia/>. Acesso em 04.10.2014.

palavras. Neste caso, o fim da narrativa está associado à pobreza de experiência comunicável. Silencia-se em decorrência do trauma vivido, pois o sofrimento mostra-se irrepresentável. No primeiro capítulo deste trabalho, invocou-se *O narrador* de Benjamin para, a partir dele, refletir sobre as narrativas do presente. Aqui, revisitam-se mais uma vez as suas postulações para refletir um pouco mais sobre a linguagem de *Eles eram muitos cavalos*, cujos silêncios fazem, muitas vezes, emergir experiências traumáticas e a dificuldade de intercambiá-las. A experiência incomunicável reside no cotidiano, é o que faz pensar Luiz Ruffato. Entre fragmentos, vazios e silêncios, ele diz sobre a impossibilidade de assimilar pela linguagem os pequenos e grandes traumas da metrópole. Muito distante da narrativa e do realismo tradicional, para estabelecer contato com a realidade contemporânea e dizê-la, Luiz Ruffato aponta para aquilo que Jeanne Marie Gagnebin considerou acerca do pensamento de Benjamin, em *O narrador*, sobre a possibilidade de esboçar a ideia de outra narração, “uma narração nas ruínas da narrativa” (2006, p. 54). *Eles eram muitos cavalos* é a narração e é também as ruínas da narração.

O que impõe a mudez na maior cidade brasileira é a violência, o medo, a miséria, a corrupção, o desemprego, o tráfico de drogas. É isso que sucumbe ao silêncio. Ao contrário da mudez de que fala Benjamin, produzida pela impossibilidade de tornar comunicável o trauma vivido, nos fragmentos ruffatianos os traumas do presente, embora não se explicitem por completo, dada sua impossibilidade, são trazidos à tona, há um compromisso em dar-lhes novas feições, ainda que seja pela metade, a partir de uma linguagem que se fragmenta e assume os seus vazios e silêncios. Em *Eles eram muitos cavalos*, narrar o presente não é função única e exclusiva do narrador onisciente tradicional, quem narra são os indivíduos que vivem na cidade, são eles que tudo veem e tudo sentem, são eles os muitos cavalos, os indivíduos cujos nomes, pelagens e origens ninguém mais lembra. É desse modo que se verifica nos fragmentos ruffatianos uma maneira distinta de experienciar a vida na(da) maior cidade brasileira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (Walter Benjamin)*

Apontar questões outras acerca do realismo na contemporaneidade não é uma tarefa das mais simples, especialmente porque essa temática se apresenta inesgotável. Como foi possível perceber, o realismo ruffatiano não se confunde com mimese, nem verossimilhança. O compromisso do autor com a realidade perpassa pela linguagem, uma linguagem que aponta modos diversos de contato com o real, “sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 79).

Desde o início deste trabalho, evitou-se o enquadramento do livro numa categoria específica de composição literária. A partir de algumas características, estabeleceu-se uma análise construída também de constantes indagações, inquietudes suscitadas pela diversidade de procedimentos estéticos e formais que permitem modos distintos de compreender o livro. Seguimos os caminhos projetados em *Eles eram muitos cavalos* e indicamos um caminho possível. Neste momento de síntese, é inevitável a pergunta se o caminho percorrido foi o mais adequado. É possível que haja lacunas nesta pesquisa ou, ainda, que questões não tenham sido respondidas integralmente; obviamente, o caminho trilhado não é o único, muitos outros se colocam diante de nós, conduzindo às novas leituras e, por conseguinte, à construção de novos sentidos. Assim, o fim desta pesquisa também é começo. Embora o objetivo primeiro tenha sido verificar como se firma o realismo, é importante destacar que ele não se enquadra numa categoria fixa, especialmente porque a estética realista que foi possível observar em *Eles eram muitos cavalos* é uma atitude literária que se distancia do modelo clássico de realismo bem como de suas formas variantes propagadas ao longo do século XX.

O primeiro capítulo foi importante para, dentre outras coisas, reconhecer o lugar de destaque que o livro ocupa na cena contemporânea brasileira, identificando as pesquisas já realizadas e os seus direcionamentos. Esse capítulo explorou os estudos referentes ao autor e o surgimento da sua literatura. No segundo capítulo, demonstrou-se que dois dos principais recursos utilizados no livro – a fragmentação e a hibridização – são recorrentes aos textos de outros escritores contemporâneos, o que possibilitou questionar o porquê dessa linguagem híbrida e fragmentada no livro e, desse modo, entrever o realismo. A



partir do reconhecimento da estrutura narrativa ruffatiana, identificou-se também a proximidade que mantém com a tradição literária, de modo especial, a modernista, e demonstrou-se que, agora, as intenções são outras. Refletir sobre esses procedimentos no texto foi importante para a discussão realizada no terceiro capítulo que, mais uma vez, voltou-se às questões da linguagem para ajustar a lupa e, assim, discutir sobre os modos como o real permeia *Eles eram muitos cavalos*.

Todo momento histórico e cultural traz suas singularidades. Luiz Ruffato dirige o olhar para um tempo em que não se prospecta um futuro, um tempo que, como anuncia Giorgio Agamben (2009), projeta sobre nós a sua sombra. É possível dizer que Ruffato responde ao apelo dessa sombra ao fixar o olhar no presente. Entre as lacunas de um fragmento e outro Luiz Ruffato cria ângulos do qual é possível enxergá-lo.

*Eles eram muitos cavalos* possibilita pensar sobre as realidades cindidas, as experiências individuais e fragmentadas, as histórias que se repetem e são facilmente esquecidas em uma cidade como São Paulo. Jeanne Marie Gagnebin (2006) faz esta distinção entre a escrita de Homero e Heródoto: o primeiro, escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis; o segundo, para que os seus feitos não fossem esquecidos. Lutar contra o esquecimento, transmitir o inenarrável, manter viva a memória é, para ela, uma tarefa política, ética e psíquica. Gagnebin recupera a visão de Benjamin para dizer que “ao juntar os rastros/restos que sobram da vida e da história oficiais” (2006, p. 118), poetas, artistas e mesmo historiadores, efetuam um ritual de protesto e cumprem a tarefa silenciosa do narrador autêntico. *Eles eram muitos cavalos* é a marca dos indivíduos anônimos que habitam a cidade. Embora não se saibam os seus nomes, tampouco sua pelagem e origem, Luiz Ruffato registra as suas histórias para que delas não esqueçamos.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANTUNES, Arnaldo. *Ou E*. São Paulo: editado artesanalmente, 1983.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Amor líquido, sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Tempos líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- BENJAMIN, Walter. “Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo”. *Obras escolhidas*. Volume III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. “O paradoxo de Aytê”. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAMPOS, Haroldo de. *A ruptura de gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

CARNEIRO, Flávio. *No País do Presente: Ficção Brasileira no Início do Século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Novos realismos, novos ilusionismos”. In: GOMES, R. C; MARGATO, I (Org). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. “Por um realismo brutal e cruel”. In: GOMES, R. C; HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma cidade em camadas: ensaios sobre o romance* *Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2007.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

OLINTO, H. K. SCHØLLHAMMER, K. E. Org. *Literatura e Realidade(s)*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

PAZ, Octavio. *Itinerário*. Mexico, D.F: Fundo de Cultura Econômica, 1994.

PELLEGRINI, T. De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 37-55.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Pessoa de todos (os) nós”. In: *Inútil poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p.145-50.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.

PICCHIA, Menotti del. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro. *Arte moderna*. Conferência em 17.02.1922. Petrópolis: Vozes, 1972.

QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. São Paulo, 2006. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RAMOS, Nuno. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.

\_\_\_\_\_. *(Os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.

\_\_\_\_\_. *As máscaras singulares*. São Paulo: Boitempo, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mamma, son tanto felice*. v. I. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mundo inimigo*. v. II. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Vista parcial da noite*. v. III. Rio de Janeiro: Record, 2006.

\_\_\_\_\_. *O livro das impossibilidades*. v. IV. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. *Domingos sem Deus*. v. V. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. *De mim já nem se lembra*. São Paulo: Moderna, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Flores Artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RUFFATO, Luiz (Org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo Uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SANTINI, J. Romance e realidade na ficção brasileira contemporânea in *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 95-106.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

\_\_\_\_\_. “Fragmentos do Real e o Real do Fragmento”. In: HARRISON, Marguerite Itamar (org.). *Uma Cidade em Camadas: ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. São Paulo: Editora Horizonte, 2007.

\_\_\_\_\_. “Do efeito ao afeto, os caminhos do realismo performático”. In: GOMES, R. C; MARGATO, I (org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

SCRAMIM, Susana. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *Olho a olho: ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WEIL, Simone. *O enraizamento*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.